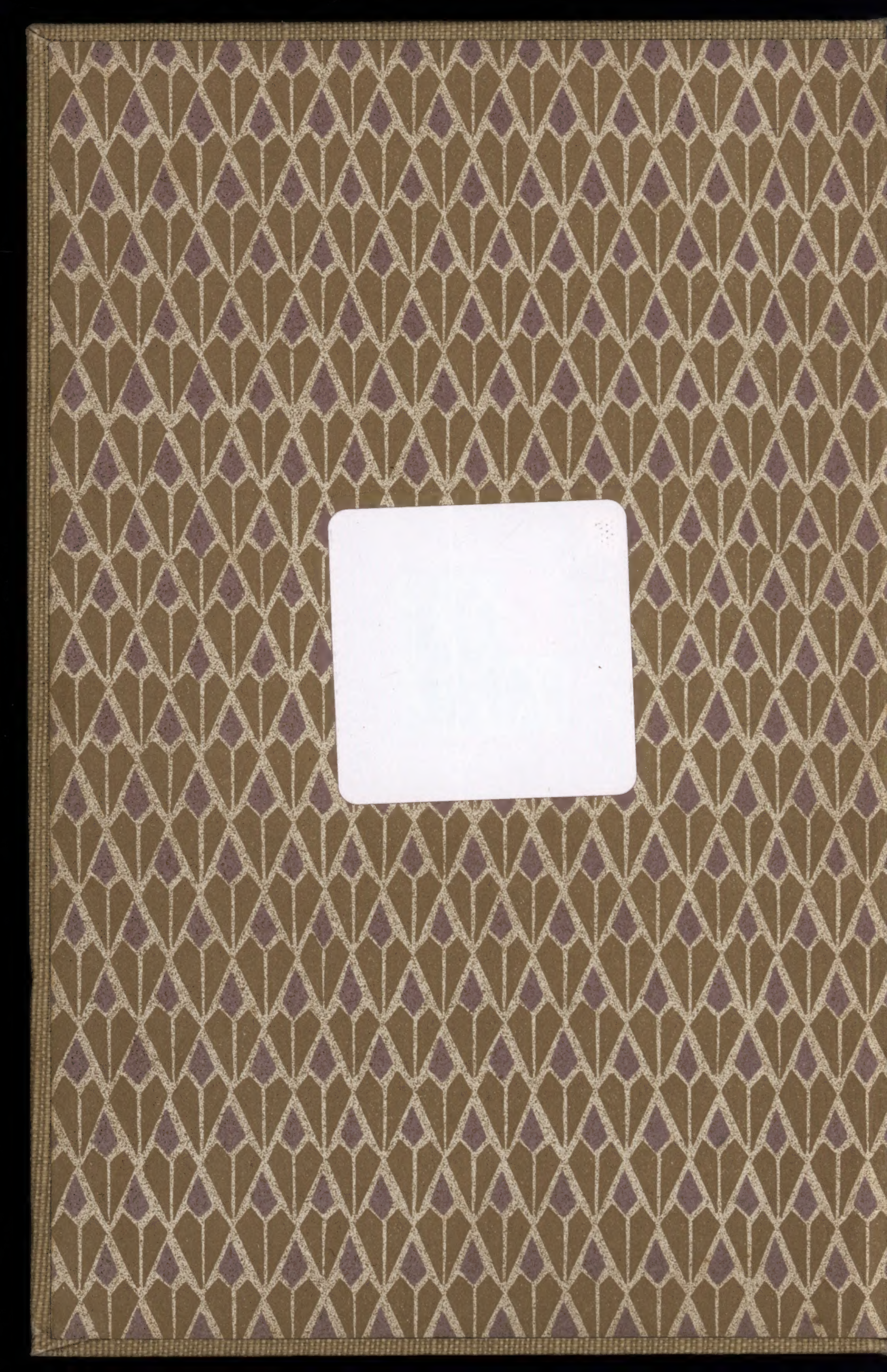
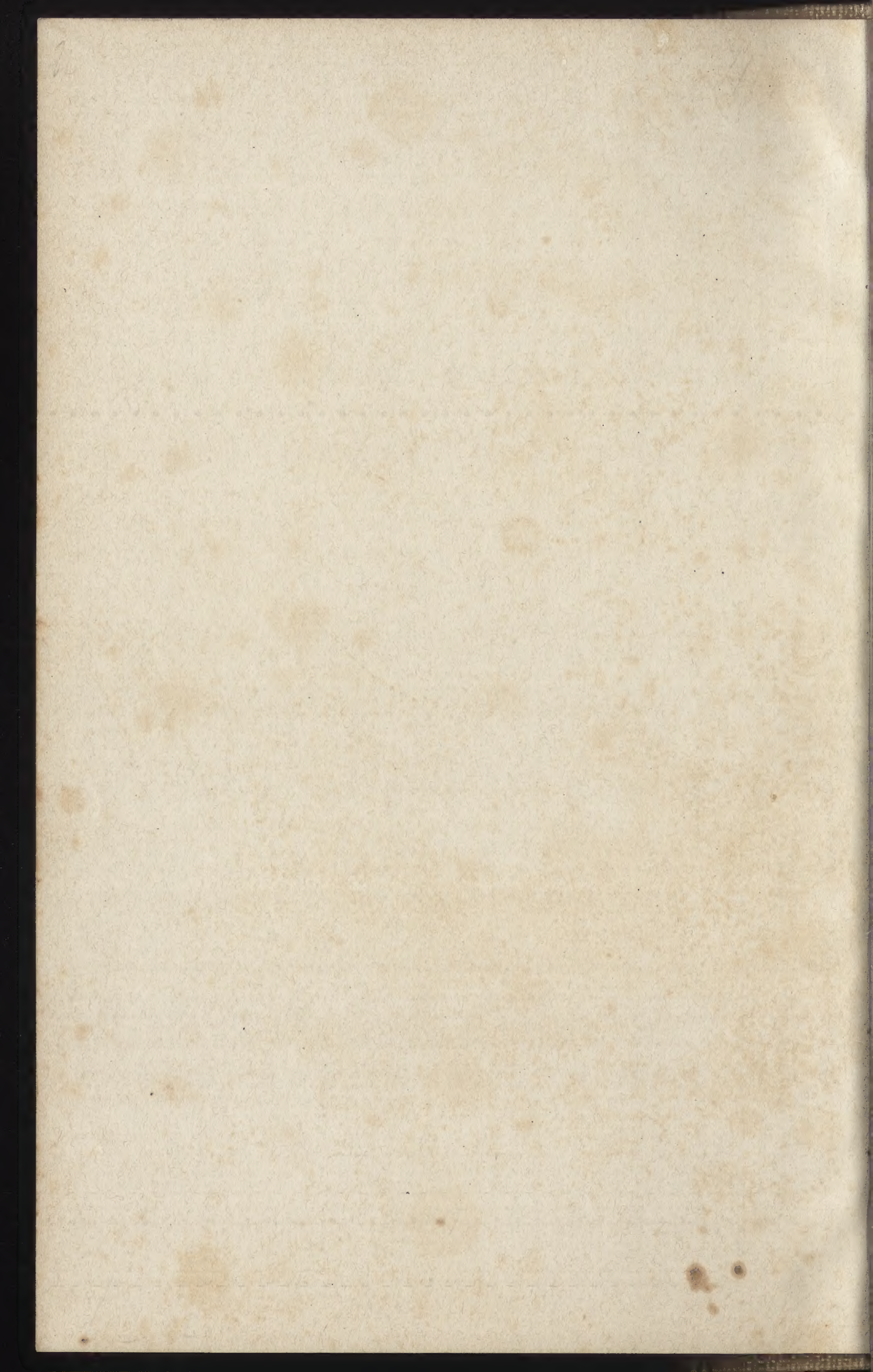


JOS. STRZYGOWSKI

DIE BILDENDE KUNST DER GEGENWART







Die bildende Kunst der Gegenwart

Ein Büchlein für jedermann

von Josef Strzygowski



Verlag von
Quelle & Meyer
Leipzig 1907

Der Lehrerschaft,

im besonderen meinen Freunden

den Lehrern

Dr. Otto von Greyerz

und

Luise Potpeschnigg

Vorwort.

Es gibt heute Stimmen, die behaupten, die Zeiten der Kunst wären vorüber. Die Menschheit richte ihr Interesse auf das Nützliche und Zweckmäßige, gehe der ungeschminkten Wahrheit nach und gerate immer mehr in das wissenschaftliche Fahrwasser. Und dabei denke man nur an die Besten; die Masse ersticke alles edlere, künstlerische Bedürfnis in der Jagd nach Luxus und Unterhaltung. Man könne diesen Niedergang unwiderlegbar auch an dem Treiben der Künstler selbst beobachten; sie lebten von Einfällen, versuchten heute das und morgen jenes, beschenkten uns mit verrückten Hausfassaden, unbrauchbaren Möbeln und Bildern, bei denen man nicht wisse, was oben und unten, rechts oder links sei. Die großen Kunstausstellungen glichen ermüdenden Labyrinthen ohne Ausblick zum sonnigen Zenit des Großen, und was auf Befehl des deutschen Kaisers ausgeführt werde, der doch frei wählen könne, sei auch nicht danach, der Kunst die Herzen zu erobern.

Gewiß, alles das trifft zu. Und dazu hat sich um die einzelnen Gruppen von Malern, Nutzkünstlern, Architekten und was sie sonst sein mögen, auch noch je ein Ring von Feinschmeckern gebildet, der jede Handbewegung seines Helden für unergründlich genial ausgibt, dafür aber weidlich über alle außerhalb des Ringes Schaffenden schimpft, so daß niemand mehr weiß, woran eigentlich er sich zu halten habe. Was

der eine Kritiker für bedeutend und bewunderungswürdig anerkenne, reiße der andere mit wegwerfendem Spott herunter. Es sei am besten, man kümmere sich gar nicht mehr um das Gezänke, die Kunst habe ohnehin ausgespielt und diene höchstens unnützen Familiengliedern zum Zeitvertreib.

Nun, gar so schlimm steht das Konto der Kunst denn doch nicht. Es gibt schon noch einige, die glauben, daß die Kunst ebensowenig wie das, was wir Religion und Liebe nennen, je aussterben oder auch nur andauernd so herunterkommen könne, wie man sich das, stolz auf die historischen und naturwissenschaftlichen Errungenschaften des XIX. Jahrhunderts, denkt. Die prosaische Wahrheit mag uns noch so schlagend vorgehalten werden: je unbarmherziger das geschieht, desto unbändiger fordert das Menschengemüt seine nie verjährenden Rechte. Es will eine Erklärung des Welträtsels, wenn sie auch zehnmal ungewiß, ja falsch ist, es will liebend glauben und wenn ihm hundertmal gesagt wird, alle Liebesideale wurzelten im Geschlechtstriebe. Und so fordert das Gemüt auch die Kunst; denn diese entwickelt sich nicht allein mit dem Drange zur freizügigen Form, sondern vor allem mit dem tiefen Bedürfnis, die ideale Welt, die Helden, Priester, Frauen und hauptsächlich wir selbst uns vorspiegeln, vollkommen vor Augen zu sehen. Die Wirklichkeit mit ihren sozialen Pflichten bindet auf die Dauer zu streng.

Von der Befriedigung dieses Ausdrucksbedürfnisses ist die moderne Kunst unendlich weit entfernt. Unsere Durchschnittsmaler haschen nach Illusionen, die von der Natur selbst in unerreichbarer Fülle geboten werden. Die Architekten stehen einander in zwei Lagern gegenüber; die einen denken in Material und Technik, die anderen dekorativ in der Fläche. Statt

getragen von einem großzügigen Drange nach dem Höchsten zu streben und alle Künste in ihren Bann zu schlagen, beugen sich viele von ihnen den Nutzkünstlern, die selbst wieder so viel des Gesuchten anbieten, daß die Empfindung für das Gesunde sich kaum durchsetzen kann. Unserer Kunst fehlt der rechte Boden, der große, das Individuum mitreißende Zug, ein einheitlich aus aller Menschheit nach Ausdruck ringender Inhalt. Jeder einzelne muß sich auf eigene Faust seinen Weg bahnen, die Besten bleiben unverstanden. Neuerdings ist gar die Partei der „Maler" mit ihrem Wortführer am Werke, die berechtigte Vorliebe der deutschen Nation für den einzig großen Künstler, den das XIX. Jahrhundert hervorgebracht hat, für unseren Böcklin zu untergraben. Er soll angeblich in einer Person alle Sünden der Deutschen gegen die Logik der Kunst vereinen. Ein fanatisch vorgetragenes Extrem, entgegengesetzt demjenigen Tolstois, wagt es da das Deutschtum, das zur Aufrichtung des neuen Reichs geführt hat, mit den armseligen Waffen der Genußmenschen von heute anzugreifen. Böcklin muß erst vom Auslande entdeckt werden, bevor die in Paris schmarotzenden „Maler" sich ihm beugen werden.

Trotz solcher Auswüchse bei ihren Wortführern darf man die moderne Kunst nicht mißachten. Ideale werden blitzartig geboren, und habt Ihr — Ihr das Publikum, die Menschheit — erst wieder etwas, an das sich Euer Gemüt hängt, dann haben auch die Künstler wieder freie Bahn, vielleicht auf Jahrhunderte hinaus. Es ist meine Überzeugung, daß die moderne Kunst ihr Pfund mit einer Selbstverleugnung hütet, die nie dagewesen ist. Obwohl sie nichts zu sagen und niemandem zu dienen hat — die überlieferten Ideale sind alt und kraftlos geworden — arbeitet sie mit unverwüstlicher Aus-

dauer daran, sich in allen Qualitäten über Wasser und alle Mittel bereit zu halten, um schlagfertig eingreifen zu können, wenn dem Gemüt der neue Erlöser und damit der Kunst ein neuer allgemein gültiger Inhalt erstanden ist.

So fasse ich die moderne Kunst. Ich vermisse viel, bewundere aber ebensoviel. Und vor allem, ich gehe und ringe mit den Künstlern, hoffe mit ihnen. In der ungeheuren Schar von Händen, die ins Leere greifen, sehe ich einige, die nicht sinnlos zucken und sich in Ungeduld abnutzen, sondern durch Ruhe und Haltung verraten, daß sie richtig zugreifen werden, wenn der Augenblick da ist. Ich für meine Person glaube, daß unsere Zeit bereits Künstler hervorgebracht hat, die Propheten der Zukunft waren, d. h. eine Weltanschauung zu gestalten wußten, die, ohne den tätigen Fortschritt der Menschheit zu hemmen, sich wie Balsam auf das Sehnen des Gemütes legt.

Das vorliegende Büchlein ist eine Gelegenheitsschrift. Die Veranstalter der österreichischen Universitäts-Ferialkurse für Lehrer luden mich 1905 ein, in Innsbruck über die Methode der Kunstbetrachtung, 1906 in Bielitz über moderne Kunst zu lesen. Ich bedauere heute, daß ich den in Übungsform abgehaltenen Innsbrucker Kurs nicht in Druck legte, und möchte nicht, daß mir ein gleicher Vorwurf auch bezüglich der Bielitzer Vorträge erwachse. Deshalb nahm ich den Vorschlag der Verlagsbuchhandlung Quelle & Meyer, sie drucken zu lassen, gern an. Die Schwierigkeit war nur, daß meine Ausführungen beim Sprechen an etwa 15—20 Skioptikonbilder für die Stunde anknüpften, eine so reiche Illustration aber nicht möglich war, da dies Büchlein für jedermann käuflich werden sollte. Schon für die wenigen Abbildungen, die ich gebe, konnte die Repro-

duktionserlaubnis bisweilen nur im Wege recht langwieriger Unterhandlungen erlangt werden. Ich mußte also bei der Niederschrift Gewicht darauf legen, mehr anschaulich durch Worte zu wirken, als, von der Anschauung ausgehend, die Worte lediglich verbindend einzufügen. Ausdrücklich sei bemerkt, daß ich mir, wie früher als Hörer, so jetzt als Leser ein Publikum ohne Hochschulbildung denke. Dadurch sollen die akademisch Gebildeten nicht etwa aus dem Leserkreis ausgeschlossen werden, das Büchlein will vielmehr für jedermann lesbar sein. Wenn ich hie und da aus der Rolle fallen sollte, möge man das dem auf orientalischem Gebiete schwer Arbeitenden zugute halten. Die engeren Fachgenossen möchte ich bitten, zu beachten, daß im Verlaufe der Darstellung einige wissenschaftliche Fragen von prinzipieller Bedeutung aufgeworfen werden, für deren genauere Durchführung mir leider bei meiner Studienrichtung keine Zeit übrig bleibt. Die ganze Arbeit ist zur Erholung in der Muße des Sommers 1906 entstanden und möchte jede Art Leser durch die freimütige Aussprache über Dinge anregen, die für gewöhnlich nur allzu vogelfrei dem Alltagstreiben der Großstadt ausgeliefert bleiben.

Was ich an Namen und Literatur nenne, ist nicht gerade absichtlich ausgewählt. Manches und mancher wird fehlen, die in einer systematischen Arbeit ihren Platz hätten finden müssen. Was ich biete, war mir in meinem bescheidenen Winkel gerade gegenwärtig oder sonst zugänglich. Für die Abbildungen habe ich mit Absicht allgemein bekannte Kunstwerke lieber ausgewählt, als solche, an die sich der Leser erst gewöhnen müßte. Mir liegt daran, am Gewohnten zu zeigen, worauf es eigentlich ankommt. Auch mußte ich damit rechnen, daß diesem Büchlein nur kleine Klischees beigegeben würden, es also er-

wünscht sein dürfte, auf Material gewiesen zu werden, das man in größerem Format in all den unzähligen Lieferungswerken der Gegenwart wie dem „Museum", den Meisterbildern des „Kunstwart" usf. leicht wiederfinden wird. Und vor allem: ich habe nicht nur gute, sondern auch schlechte oder Dutzendbeispiele abgebildet, wenn sie nur das für die bildende Kunst der Gegenwart Typische aufweisen. Das Vollkommene erscheint gewöhnlich so einfach und selbstverständlich, daß es zur Feststellung dessen, was in einer Zeit gärt, bisweilen weniger gute Dienste leistet, wie der Markt des Tages.

Zum Schlusse möchte ich noch denjenigen herzlich danken, die mir in liebenswürdiger Weise Abbildungen ihrer Werke für die Reproduktion zur Verfügung stellten, ebenso dem Verlage Quelle & Meyer für alle Mühe, die er an dieses Büchlein wandte. Mit Bewilligung der Hinterbliebenen Böcklins darf dem Leser gleich auf dem von Prof. Ferdinand Pamberger entworfenen Umschlage der Geist des großen Meisters entgegenleuchten, unter dessen Flagge diese Blätter segeln. Möchte sich Böcklins würdig erweisen, was ich mir hier vom Herzen schreibe.

Graz, Anfang Oktober 1906.

Josef Strzygowski.

Inhaltsverzeichnis.





Verzeichnis der Abbildungen.

Baukunst I: Monumentaler Raumbau.

Es ist eine bekannte Sache, daß der Baukunst seit dem enormen Aufschwunge der Industrie ganz neue Aufgaben erwachsen sind. Die Menschen leben rascher als früher und die äußeren Lebensanforderungen sind im Durchschnitt so sprunghaft gestiegen, daß Angebot und Nachfrage auf ganz neue Grundlagen gestellt erscheinen. Der Verkehr wächst uns geradezu über den Kopf, wir bauen Bahnhöfe, die wahre Ungetüme an Ausdehnung sind; die neuen Postgebäude werden nicht noch einmal, sondern gleich zehnmal so groß als früher genommen und die Hotels selbst der kleineren Städte erhalten Dimensionen, die noch vor wenigen Jahren jedem, besonders aber den lokalpatriotischen Nesthockern, lächerlich erschienen wären. Und nicht anders ist es mit den Gebäuden, die dem Handel dienen, der Börse und den Banken. Die modernen Warenhäuser entwickeln sich allmählich zu kleinen Stadtvierteln, die in den Städten liegenden Fabriken und die Zentralen für Wasser-, Elektrizität- und Wärmeabgabe nehmen monumentale Formen an. Mit der Entlastung, die die Maschine gebracht hat, mehren sich auch die Bedürfnisse nach weiträumigen Versammlungsorten. Was im ausgehenden Altertum die Bäder waren, sind jetzt die ungesunden Caféhäuser und Bierhallen; allmählich gewinnt ihnen gegenüber glücklicherweise das Sportshaus an Boden. Die Theater werden eher kleiner, dafür zahlreicher. Neben ihnen entstehen Vereinshäuser, Bibliotheken, Musik- und Kunsthallen. Die Schulen entwickeln

sich zu gutgelüfteten, hellen Palästen, die Hochschulen zu kleinen Städten.

Man ergänze diese Liste und frage sich dann: ist es dieser imposanten Entfaltung neuer Aufgaben gegenüber nicht verwunderlich, daß unser Monumentalbau im Grunde genommen immer noch in seiner alten Haut steckt? Daß man noch immer mit der griechischen Säule und dem Giebel, der Renaissance- oder Barockfassade baut? Es ist wahr, die Baukunst, soweit sie auf Schulen gelehrt wird, hat nur im Kreise des Hergebrachten Boden unter den Füßen und begibt sich auf Glatteis, sobald sie ihn verläßt. Wäre es aber nicht doch an der Zeit, daß man anfinge, mehr die allgemeinen Grundsätze des künstlerischen Baugestaltens in den Vordergrund zu schieben und das gewohnheitsmäßige Durchkauen der überlieferten Stile etwas zurückzustellen? Und weiter: Ist es recht, daß die moderne Kunst nicht ebenso systematisch vorgeführt wird, wie die alte? Die Professoren verübeln es den jungen Leuten womöglich, wenn sie, statt antike Kapitelle und Schulaufgaben in allen Stilarten zeichnen zu müssen, verlangen, in den Kampf der modernen Anforderungen eingeführt zu werden, zuerst zu lernen, wie sich die architektonische Gestalt aus der Baukonstruktion zu entwickeln hat, statt mit den Stilen anzufangen und womöglich nachträglich erst in die dem Zweck angepaßte Entwicklung des Bauganzen eingeführt zu werden. Unter solchen Umständen sind dann freilich Auswüchse unvermeidlich. Ganz allgemein kann gesagt werden: die Baukünstler sind dem Strome der Zeit nicht gewachsen. Der Ingenieur, das ist der moderne Mann, nicht der Architekt. Er, der Konstrukteur, m u ß wollen, der Künstler k a n n ausweichen. Und er hat das bis heute getan aus einem sehr einfachen Grunde: weil ihm nichts den neuen Anforderungen recht Entsprechendes einfällt und er gern mit dem Stil anfängt, statt mit der Funktion, der alle Bauform dienen soll. Erzwingen läßt sich da nichts, Kunst erfordert Genie und ist unberechenbar; der Ingenieur dagegen kann, was er tut, es mag noch so kühn sein, mathematisch im

voraus sicherstellen. Das mag eine Entschuldigung sein für die veraltete Maske, die sich unser moderner Monumentalbau vor das Gesicht hält.

Hand in Hand mit den neuen Aufgaben geht die Tatsache, daß die Person des Bestellers heute eine andere ist, als noch im XIX. Jahrhundert. Fürst, Adel und Kirche treten als Bauherren zurück. Das Volk, sei es im Wege des Parlamentes, sei es durch Beschluß sonstiger auf ihre Unabhängigkeit und Macht stolzer Verbände, sei es endlich personifiziert in einer einzelnen, durch überragende Kraft und Arbeit bedeutenden Persönlichkeit stellt und bezahlt sich seine Aufgaben selbst und trägt die mittelalterliche, von einer überlebten Hierarchie juristischer Beamten geschmiedete Fessel der Bevormundung nur so lange, als der unvernünftige Parteihader jede freiheitliche Regung großen Stiles hintanhält. Heute sind es nicht mehr Fürstenschlösser, Adelspaläste oder Kirchen, nach denen man die Schritte der Kunstentwicklung zählt. Diese bleiben als Idealprogramme auf dem Papier oder spiegeln den Willen der Besteller, nicht das Ringen der modernen Kunst wieder. Dafür stehen die vor aller Öffentlichkeit vergebenen und für das Gemeinwohl bestimmten Bauten im Vordergrunde.

Da hielt vor einigen Jahren ein der deutschen Nation dienendes Reichstagsgebäude alle Welt in Atem, dann ein neuer Justizpalast, dann wieder ein neuer Bahnhof oder ein Warenhaus, nicht selten auch eine unter bestimmten Gesichtspunkten veranstaltete Ausstellung. Die konservativen Elemente, der Hof, der große, adelige Landwirt mit seinem Stadthaus, die kirchlichen Behörden treten zurück, die breite Flut der neuen sozialen, wissenschaftlichen, industriellen und merkantilen Forderungen läuft selbst den in großem Stil auftretenden staatlichen Bauten den Rang ab; ganz besonders in Ländern, wo Bauämter allen Wettbewerb unterbinden. Ihre Aufgabe sollte eine rein beratende und konservierende sein. Weg mit solchen bureaukratisch funktionierenden Stellen in allen Instanzen, soweit Neubauten ins Spiel kommen! Wie die Kunstschulen zurück-

treten müssen hinter dem einzelnen Künstler, so auch diese gewöhnlich im Verborgenen arbeitenden amtlichen Baubureaus vor der freien Konkurrenz oder dem vertrauensvoll vor aller Öffentlichkeit gewählten Baumeister.

Endlich sind in die moderne Baukunst ganz neue Materialien und Techniken eingedrungen. Zuerst war es das Eisen, das eine Umwälzung hervorbrachte. Dadurch in erster Linie wurde der Architekt vom Ingenieur verdrängt. Was da bereits im Überdecken weiter Spannungen geleistet worden ist, spottet jeder Beschreibung. Eifel hat ferner in seinem Turm den Beweis erbracht, daß man, was heute noch wenige zugeben, in reiner Eisenkonstruktion auch schön bauen kann, und manche Brücke dieser Art befriedigt das Auge mehr, als ihre Nachbarin in Stein mit Statuen und Löwen. Dagegen zeigen große Innenräume älterer Zeit, wie die Kristallpaläste in London und München, daß solche Bauten ohne irgendwelche massigen Teile, wie Widerlager aus Stein u. dgl., in Eisen allein nicht künstlerisch wirksam sind. Neuerdings hat sich dem Eisen noch Beton gesellt, und was da zutage kommt, mag zu überraschend leichtem Bauen führen, verleitet aber zugleich auch zum geschmacklosen Kastenbau, wie sonst kein anderes Material.

Das rasend schnelle Bauen, dem Uneingeweihten fast unbegreiflich, hat zu einem Überstürzen schwerwiegender Entschlüsse geführt, das allmählich anfing, dem künstlerischen und historischen Bestande würdiger, alter Städte gefährlich zu werden. Der ärgste, aller Schönheit bare Feind von Kunst und Altertum, der von den Bauämtern mit Vorliebe zur Anwendung gebrachte Stadtraster, ließ allmählich vergessen, daß auch der Städtebau an sich in das Gebiet der Kunst gehört. Ein besonders abschreckendes Beispiel fand ich kürzlich — übrigens hat schon Sitte darauf hingewiesen — in dem so schön gelegenen Triest. Dort wurde sehr früh schon bei Anlage der neuen oder Theresienstadt (ihr Zentrum ist der malerische Canal grande mit S. Antonio nuovo) das Lineal angelegt und das Straßennetz rechtwinkelig vorgezeichnet. Die Grenze bildete

ein Bachbett, das die Natur leider nicht diesen Koordinaten entsprechend, sondern im Winkel gebahnt hatte. Auf dem Reißbrett entstanden daher dreieckige Reste, den Grundriß eines solchen zeigt Abb. 1, die Piazza S. Giovanni. Unten mündet der Theresianische, oben beginnt ein ganz neuer Stadtraster, entsprechend dem alten Bachbett. Das nennt man nun einen Platz. In Wirklichkeit ist es ein zugiger, unbehaglicher

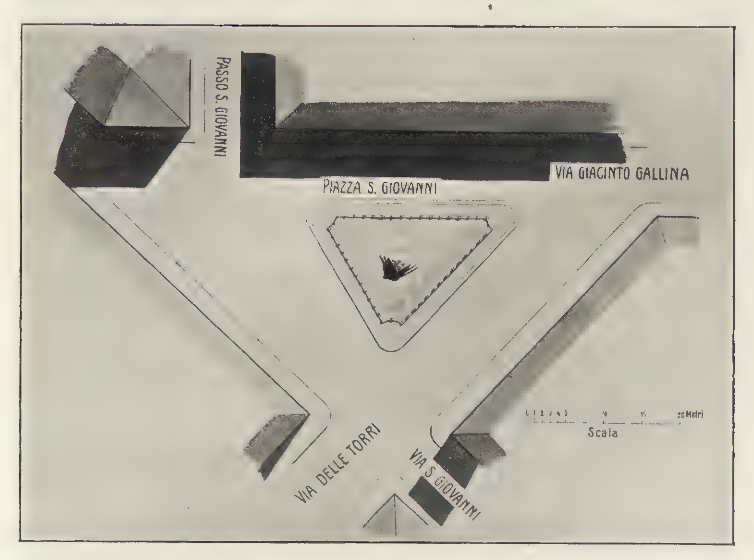


Abb. 1. Beispiel eines zwischen zwei aneinanderstoßenden Rastersystemen übriggebliebenen Platzrestes (Triest, Piazza S. Giovanni).

Kreuzweg. Neuerdings hat ein genialer Künstler, A. Laforet aus Mailand, ein Verdi-Denkmal in die Mitte gesetzt und versucht durch einen mächtigen ganz ungegliederten Würfel als Postament einen festen Halt in diesen Straßenwirbel zu bringen.

Es bedarf der lebhaftesten Propaganda durch Vereine und Zeitschriften, immer wieder müssen Notschreie von künstlerischer und wissenschaftlicher Seite erhoben werden, um „modern“ gesinnte Behörden daran zu erinnern, daß die Schönheit einer



Abb. 2. Wallot, Reichstag in Berlin.
(Nach Dr. Stoedtners Diapositiv Nr. 16137.)

Stadt von der richtigen Ausnutzung der landschaftlichen Vorbedingungen und der monumentalen Bauten, d. h. von der Art abhängt, wie die Straßen und Plätze gerichtet, geöffnet und geschlossen werden. Die Würde einer Stadt spricht sich ferner nicht zuletzt in der Achtung aus, die sie für die Denkmäler der Vorzeit hegt. Historische Denkmäler sind unantastbare, durch keinerlei Mittel zu ersetzende Schätze. Als der gefährlichste Feind des Alten müssen leider diejenigen akademisch gründlich geschulten Architekten bezeichnet werden, die sich bei ihrer genauen Kenntnis der Stile einbilden, mit einem historischen Denkmal — ich erwähne nur den Dom zu Speyer und den Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses — umspringen zu können, wie es ihr restaurationslüsterner Wille ihnen gut erscheinen läßt. Traurig, wenn die Denkmalhüter selbst lavieren, statt energisch nach dem für sie einzig zulässigen Schlagworte: Erhalten, nicht ergänzen! vorzugehen. Die eigentlich modernen Künstler stehen da auf einem andern Standpunkte. Otto Wagner z. B. erbot sich, an die berühmte gotische Stephanskirche in Wien lieber eine völlig moderne Fassade zu bauen, als daß er sich dazu hergegeben hätte, das alte romanische Riesentor umzugestalten. Man vergleiche damit, was heute nach zweijähriger Unterbrechung wieder im Aache-



Abb. 3. Hansen, Parlament in Wien.
(Nach Photographie.)

ner Dome geschieht.*) Nun, wir sehen von dem neuesten Zweige der Baukunst, der Restauration alter Denkmäler, ab und fragen, welche Richtungen sind im heutigen Monumentalbau, wenn er auch nichts recht Neues bringt, geltend?

Da ist zunächst die Schule der eigentlichen Architekten. Sie gehen von der Antike als einem Dogma aus, studieren alle von ihr abhängigen Stile auf das genaueste, reisen viel, besonders in Italien, und bauen heute wie früher vorwiegend von außen nach innen. In ihren Händen liegen nach wie vor die eigentlichen Monumentalbauten. Immerhin lassen sie sich in zwei Gruppen scheiden. Die einen halten daran fest, daß das Ernste und Bedeutungsvolle sich symmetrisch zur Mittelachse aufbauen müsse. Sie stellen also geschlossene Fronten vor uns hin und krönen das Ganze durch eine zentrale Kuppel. Die moderne Richtung unterscheidet sich von der älteren dadurch, daß diese Kuppel über einem zentralen Lichthofe oder -saale, nicht mehr über der Fassade sitzt. Sie ist auch nicht so hoch gebaut wie früher, sondern geht mehr in die Breite, genau so wie der Bau als Ganzes, bei dem auch mehr die Wucht der lastenden Masse als das Aufstreben betont ist. Was ich

*) Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Leipzig 1904.

an diesen Bauten schätze, ist gerade dieses Massige, entschlossen Schwere. Hauptbeispiel dürfte das Reichstagsgebäude von Wallot sein (s. Abb. 2). Man sehe, wie sich das breit hinlagert, die Kuppel gerade nur die Mitte betont und die Tempelfassade vorn geschlossen heraushebt. Dann in den Flügeln eine Seitenbewegung, der in den Eckstücken Einhalt geboten ist; die niedrigen Aufsätze wirken lediglich beschwerend. Interessant ist ein Vergleich mit Hansens Wiener Parlament. Da ist (Abb. 3) alles zart und feingliedrig, in der Breite anmutig hingelagert und harmonisch ausklingend, bei Wallot überall gebändigte Kraft, Form und Dimension wuchtig, die Breite im Kampf mit der Höhe erzwungen. Es ist der Gegensatz dessen, was wir uns gewöhnt haben, mit Renaissance und Barock zu bezeichnen. Unsere Zeit drängt mehr zu letzterem. Die Justizpaläste in München und Leipzig, die einen Vorläufer im Justizpalast in Brüssel haben, gehören zu dieser Gruppe, die vorläufig spezifisch reichsdeutsch scheint. Ich erinnere an die Regierungsgebäude in Straßburg. Werden auch im großen und ganzen die Antike und die von ihr abgeleiteten Stile festgehalten, so sucht der Architekt doch im einzelnen modern zu zu sein. An Wallots Reichstagsgebäude z. B. sind in unmittelbarer Nähe Ornamente zu sehen, die ganz der später noch näher zu kennzeichnenden modernen Erfindung angehören.

Eine eigene Gruppe bilden die Erbauer der in den letzten Jahren neuerrichteten Rathäuser. Sie bevorzugen die deutsche Renaissance, lösen den Baukörper malerisch auf, stoßen nach Möglichkeit die Symmetrie über den Haufen und stellen die Hauptwirkung gern auf einen mächtigen, irgendwo außer der Achse stehenden Turm. Ich halte dieses Vorgehen, das man übersichtlich in den Baukonkurrenzen studieren kann, für vorzüglich geeignet, den Städten eigenartige und in ihren Rahmen passende Repräsentantenhäuser zu geben, nur sollte — und das geschieht ja tatsächlich zumeist — Rücksicht auf einheimische historisch begründete Motive genommen werden, nicht daß man (wie in Graz etwa) vollkommen landfremdes, auf den

Effekt zusammengestelltes Zeug zu einem Monumentalbau aufeinandertürmt. Ohne nationale und Kirchturmromantik verliert die ganze Gruppe ihren natürlichen Reiz.

Ein vorzügliches Beispiel dieser im Ortsgeist wurzelnden Baukunst hat z. B. Licht beim Neubau des Rathauses in Leipzig geliefert. In unserer Aufnahme (Abb. 4) steht der im Volksmunde „Pleißenturm" genannte Rundturm etwa im Mittellot. Er ist im XVI. Jahrhundert von Lotter d. Ält., gemeinsam mit seinem Sohne und dem Nürnberger Meister Paul Buchener erbaut. Um ihn herum schieben sich Baukörper verschiedenster Art zu einer massigen Gruppe zusammen, alle mit den charakteristischen deutschen Giebeln und Türmchen.



Abb. 4. Licht, Neues Rathaus in Leipzig mit dem alten Pleißenturm.

Diese neue romantische Richtung scheint nun auch in rein künstlerischer Hinsicht für die Zukunft von Bedeutung. Sie wurde, wenn ich recht sehe, ursprünglich mehr zufällig angeregt durch Begründung des Nürnberger Germanischen Museums in einem alten Karthäuserkloster, dem zur Vergrößerung ein jüngeres Augustinerkloster angefügt wurde. Diese Art prägte sich mit dem Museumsbestand als gut deutsch ein und verwob sich mit den malerischen Gruppenarchitekturen alter Städte. Beim Römer in Frankfurt ist die Restauration bewußt mit diesem Ziel durchgeführt worden, und das Nationalmuseum in München ist völlig unter dem Einfluß dieser zum Prinzip erhobenen Vorliebe neugebaut. Ich kann nicht sagen,

daß ich die Mischung der Stilarten daran gerade besonders geschmackvoll finde, für die Architekturentwicklung ist da hoffentlich nichts Vorbildliches geleistet. Die modernen Rathäuser sind einheitlicher gedacht; da sprechen gesündere Absichten mit, als bei einem derartigen Museum, das schon im Äußeren ein historisches Sammelsurium sein will. Die Bedeutung dieser ganzen Richtung scheint mir nun darin zu liegen, daß sie das Prinzip der freien Rhythmen, das bisher in Baugruppen mehr zufällig auftauchte, als bewußte Anordnung in die Architektur einführt. Das aber deckt sich mit der im Rahmen der Malerei später noch ausführlich zu besprechenden Bevorzugung der Landschaft gegenüber der menschlichen Gestalt. Werden sich die Architekten erst einmal bewußt, daß die bedeutendsten Vorbilder für derartige malerische und doch bedeutend, ja großartig wirkende Schiebungen der Massen in der Landschaft zu finden sind, dann werden wir neben der malerischen Gruppierung nach Art mittelalterlicher Bauten sehr bald auch gebaute Dolomiten oder Eisberge, wie sie Borissoff malt, zu sehen bekommen. An diesem Punkt würde sich die Entwicklung dann stark berühren mit der Betonung imposanter Massen, wovon in dem Abschnitte über Denkmäler zu reden sein wird.

Der Gruppe der Klassizisten und Romantiker, den eigentlichen „Architekten", d. h. „Künstlern" gegenüber steht eine zweite Gruppe — man könnte sie schlechtweg die der Ingenieure nennen — die, mitten im modernen Betriebsleben schaffend, in erster Linie auf eine zweckentsprechende Konstruktion der weiten Innenräume sieht, und sich nicht scheut, dieses Gerüst auch im Äußeren deutlich zu machen. Gottfried Semper hat ähnlich gesunde Prinzipien verfolgt, als er, auf knappe Mittel gewiesen, das Bayreuther Festspielhaus erbaute: zuerst das vom Zweck Geforderte, dann allmählich, aus der Funktion entspringend, die künstlerische Form. Heute stehen wir im Zeichen des struktiven Rohbaues, die künstlerische Ausgestaltung beginnt eben erst in die neuen Wege einzulenken.

Von den drei Großmächten der Architektur: Orient, Antike und Gotik, deckt sich die letztere am ehesten mit den Grundsätzen dieser Gruppe. Auch da handelt es sich darum, mit Streben und Rippen einen Innenraum zu umgrenzen, ohne ihn durch Mauern vom Gesamtraum und dem Licht abzuschließen. Die Streben in Stein sind geblieben, die Gewölberippen jedoch durch Eisenkonstruktion ersetzt. Es gibt moderne Bauten, wie die Pariser Post, die, völlig gotisch in der Konstruktion, jedoch mit modernem Material erbaut sind. Wie überflüssig bei solchen Bauten Mauern sein können, zeigen die Fassaden moderner Bureau- und Warenhäuser, die nichts anders als verglaste Konstruktionen darstellen. So ist der ältere Teil des Warenhauses Wertheim in Berlin von Messel gotisch ohne Wände in der Fassade gebaut, freilich mit französischem Renaissanceschmuck. Da durchdringt den Aufbau doch noch künstlerischer Geist. Aber es gibt Bureaufassaden, die aller logischen Anforderungen spotten. So überspannt z. B. an einem Geschäftshaus in Leipzig (Abb. 5) das ganze Erdgeschoß bis auf die schmale Haustüre hin ein Eisenbalken, so daß ein großes rechteckiges Loch ohne jede Unterteilung entsteht. Und darüber erhebt sich als Mittellot ein mit Erkern ansetzender Mittelteil, der eine Unterfangung bis in die Fundamente fordern würde. Dabei ist die ganze Fassade in Form einer Flasche gebaut. In Hannover steht ein Bau (Abb. 6), dessen ganze untere Hälfte Luft ist; ein Schuhmacherladen taucht dort im Tiefendunkel hinter den Verglasungen auf und ein starker Eisenträger überspannt diese rechteckige Öffnung: er trägt die eigentliche Fassade, die mit einem von Vertikalen durchsetzten Hufeisenbogen schließt. An unkünstlerisch durchgeführter Zweckmäßigkeit wird so nicht selten mit völliger Aufrichtigkeit das Abstoßendste geleistet. Auch das kann ich nicht gutheißen, wenn, analog z. B. dem Portal zum Depeschensaal der Wiener „Zeit"*) ganze Fassaden

*) Abgebildet in „Das Detail in der modernen Architektur" III, Tafel 10. Architekt Otto Wagner.



Abb. 5. Hänsel, Geschäftshaus in Leipzig.

zu einem Reklameschild gemacht werden. Solche Plakatfassaden ruinieren alle künstlerische Gesinnung. Derartige Geschäftsviertel — man fand sie früher nur in London — sind reine Schlupfwinkel für Menschen, die sich eine Zeitlang vergessen und zu reinen Arbeitsmaschinen werden wollen. Was Kunst, was Stadtverschönerung! heißt es da: Geschäft, Geschäft! In solche Straßen sollte sich niemand verlieren, der zu allen Zeiten und unter allen Umständen das Auge offen halten will.

Das Geschmackloseste leisten in dieser Beziehung bekanntlich die Amerikaner mit ihren Wolkenkratzern. Der unwürdige Zellenbau der städtischen Mietskasernen wird als selbstverständlich hingenommen und in einer Weise übertrieben, die die Menschen in den obersten Löchern ganz vergessen läßt, was Natur ist und daß es noch eine Erde gibt, von der man sich nicht ungestraft loslösen darf. Dazu kommt die krasse Empfindungslosigkeit für alle Harmonie. Stehen da in den Straßen palastartige Riesenbauten, die an sich schon weit über jenes Maß hinauswachsen, das die Straßenbreite verträgt, und daneben gleich so ein Wolkenkratzer, der den Blick plötzlich, ganz unvermittelt in die Höhe reißt, der leibhaftige Mißton unseres haltlosen Groß=

stadtdaseins. Die Metropolitan Life Insurance Company in Neuyork wird mit ihrem 48 Stockwerke hohen Wohnturm von 658 Fuß Höhe den Vogel abschießen.

Ich möchte gleich neben diesen Beispielen der Äußerung eines barbarischen Geschäftsgeistes den Vertreter einer Lösung stellen, die man für eine ähnliche Aufgabe in einer der künstlerisch feinfühligsten Städte Europas gefunden hat. In Dresden handelte es sich darum, den prächtigen Platz zwischen Zwinger und Elbe, Hofkirche und Schauspielhaus in einer Ecke durch ein den Bedürfnissen des Kgl. Schlosses zusammen mit den genannten Bauten genügendes Fernheizwerk zu ergänzen. Es waren also Kessel anzulegen, und dazu bedurfte es auch eines Schlotes. Man denke sich einen Fabriksschlot im Reigen von Bauten, die Semper seinerzeit benutzen wollte, um ein Forum zustande zu bringen! Die amerikanischen Wolkenkratzer sind nach dem Verhältnis ihrer Dimensionen — auch nichts anderes in ihrer Erscheinung als solche Schlote. In Dresden nun hat man keine Kosten gescheut, um aus der Not eine Tugend zu machen. Nebenstehende Abbildung zeigt das von der Kgl. Bauleitung nach den Entwürfen der Architekten Lossow

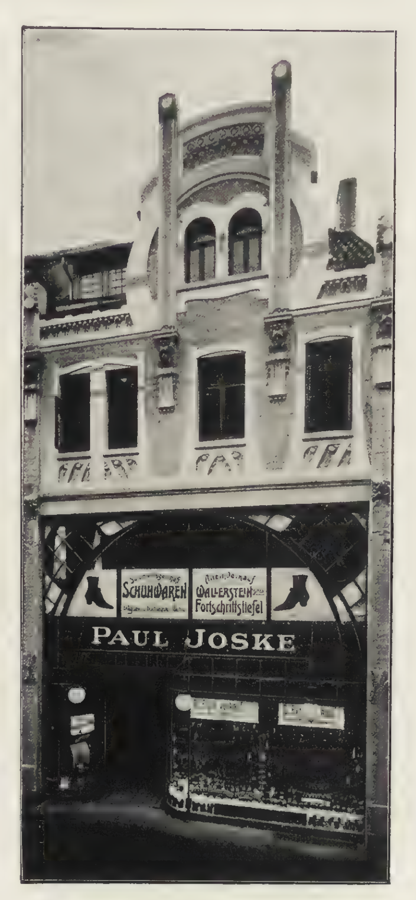


Abb. 6. Friedrichs & Schröder, Geschäftshaus in Hannover.



Abb. 7. Lossow & Viehweger, Fernheizwerk in Dresden.

und Viehweger hergestellte Gebäude. Der Rauchfang steht auf der Kreuzung der überhöhten Mittelgebäude, erscheint wie der Turm mittelalterlicher Kirchen über ihrer Vierung aufragend. Er ist oben durch Galerien maskiert, die, mittelst Treppen in den vier hohen Nischen zugänglich, wohl als Feuerwache o. dgl. dienen. Man sehe, welche echt moderne, durch ein robustes Äußere monumental angehauchte Zweckform der Bau im übrigen hat, und wird sagen, hier ist einmal etwas Hochmodernes in künstlerischer Form geleistet worden. (Abb. 7.)



Abb. 8. Otto Wagner, Empfangspavillon der Wiener Stadtbahn für Schönbrunn.

Für einen der tüchtigsten Architekten dieser Art halte ich Otto Wagner. Er hat in der Wiener Stadtbahn einen Mittelweg zwischen rein praktischer Forderung und künstlerischer Durchbildung gefunden, die befriedigen muß. Die Formen sind oft frei ihrer Funktion entsprechend erschaffen, vom Alten nur das genommen, was in den modernen Rahmen taugt. Ich bilde als Beispiel den Empfangspavillon für Schönbrunn ab (Abb. 8). Die Kuppel mag an die Zeiten Fischer von Erlachs anklingen — man bedenke die Nähe des kaiserlichen Lustschlosses — die Details davon sind doch wie der ganze übrige Bau und die schmiedeeiserne Unterfahrt durchaus modern behandelt. Aus dieser Schaffensperiode des Meisters rührt die Schrift „Moderne Architektur" her, die ich der Beachtung empfehle. Wagner ist heute als Raumkünstler kaum zu übertreffen; es ist zu bedauern, daß er keine monumentale Aufgabe größten Stils zu lösen bekommt. Er würde schwerlich etwas

leisten, das viele befriedigt, aber seine Schöpfung könnte unter Umständen bahnbrechend wirken. Seine Richtung birgt die für die Entwicklung einer modernen Architektur notwendigen Keime in sich. „Die Baukunst unserer Zeit sucht," sagt er in einer seiner Schriften,*) „Form und Motive aus Zweck, Konstruktion und Material herauszubilden. Sie muß, soll sie unser



Abb. 9. Otto Wagner, Ecke des Mittelrisalits am Postsparkassenamt in Wien.

Empfinden klar zum Ausdruck bringen, auch möglichst einfach sein. Diese einfachen Formen sind sorgfältig untereinander abzuwägen, um schöne Verhältnisse zu erzielen, auf welchen beinahe allein die Wirkung von Werken ‚unserer Baukunst' beruht."

*) Otto Wagner, Die Kirche der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalt.

Die monumentalen Raumbauten, die Wagner bis jetzt auszuführen hatte, sind im Grundriß von überzeugender Zweckmäßigkeit. Was die Ausstattung des Äußeren anbelangt, so geht ihnen m. E. das Packende phantasievoller Kunstschöpfungen ab. Wagner bleibt stark in Material und Technik befangen. Er ist Verkleidungskünstler, d. h. seine Bauten liegen im



Abb. 10. Otto Wagner, Kuppel der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalt bei Wien.

Äußern nicht in ihrem struktiven Material bloß, sondern sind mit Schmuckplatten überzogen. Für das eben fertig gewordene Postsparkassenamt in Wien ist als Hauptausführungsmaterial des Mauerwerkes zum größten Teile gut gebrannter Ziegel verwendet, der nach außen zu mit 10 cm starken Granitplatten im Unterbau, an den Fassadenflächen aber mit 2 cm starken Sterzinger Marmorplatten verkleidet ist. Die Marmorplatten sind im Mittel gelocht und mit 4 cm starken und

12 cm langen Steinzeugzapfen an das Mauerwerk befestigt. An dem von der Ringstraße sichtbaren Mittelbau sind die Platten am Hauptgesimse usw. durch Aluminiuminkrustation belebt. Abb. 9 zeigt die Bekrönung an der Ecke dieses Risalits links. Man erkennt die mit Aluminiumknöpfen befestigten weißen und links um die Dachluken herum schwarzen Platten. Ich habe — allerdings an einem trüben Wintertage — nicht den Eindruck durchschlagender Wirkung gehabt. Vielleicht gehört Sonne dazu. Ich bringe die Abbildung mehr um der übrigen Schmuckformen: wie das Dachgesims in Eisenkonstruktion gebildet und die Attika hinter der Aluminumnik glatt geometrisch aufgebaut ist, immer ausgestattet in der beschriebenen Bekleidungstechnik. Die weiteren Einzelheiten mag man der Abbildung selbst entnehmen.

Die in Abb. 10 dargestellte Kuppel rührt von der Kirche der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalten bei Wien her. Wagner bleibt hier nicht ganz seinen gesunden Prinzipien treu. Diese Kuppel dient nicht der Weitung des Innenraums, sondern ist rein dekorativ über das zentrale Gewölbe gesetzt. Die Begründung dafür gibt die S. 16 zitierte Schrift.

„Da die Dimensionierung der Kirche keine große ist, bleibt eine Verstärkung der ästhetischen Absicht, die Kirche als Hauptmittelpunkt erscheinen zu lassen, notwendig. Dieser Umstand allein weist schon deutlich auf eine stark überhöhte Kuppelform hin." Wagner nahm eine Halbkugel mit Laterne, die er beide in eigenartiger Weise vergoldete, um dem Beschauer von jedem beliebigen Standpunkte aus einen Glanzstreifen zu zeigen, also schon durch diesen Licht- und Materialeffekt zur beabsichtigten Wirkung beizutragen. Im übrigen sind die Formen denen des Postsparkassenamtes verwandt.

In der Erfindung rein tektonischer Gestalten hat van de Velde Beachtenswertes geleistet. Ich verweise auf das Folkwang-Museum für Kunst und Wissenschaft in Hagen i. W. Es zeigt sich da, daß die Grundsätze, die Velde beim Bau von

Möbeln und in der Innendekoration leiten, wovon noch zu sprechen sein wird, bisweilen auch hinreichen zur Bildung architektonischer Gestalten. Das Museum, nach den Abbildungen in Eisenbeton ausgeführt, war ihm im Rohbau zur Innenausstattung übergeben. Er hat an Kapitell und Basis der Stützen durchaus moderne Gestalten angebracht. An den Bogenenden z. B. Gebilde, die das Herabkommen und Sich-Stauen beim Gegendruck verkörpern, unten über den Sockeln aber das Vor-

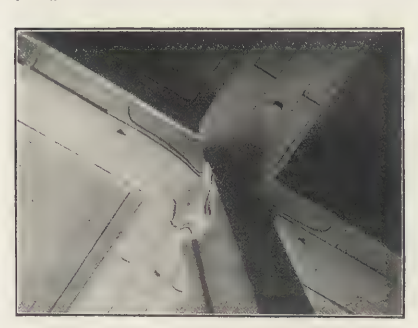


Abb. 11. Van de Velde, Architektonische Details vom Folkwang-Museum in Hagen i. W.

quellen der straffen Pfeilerlast (s. Abb. 11 und 12). Freilich sind durchaus befriedigende Lösungen, wie sie Otto Wagner an der Wiener Stadtbahn geliefert hat, selten. Van de Velde selbst ist darin nicht immer glücklich.

Ich wende mich nun der dritten Gruppe moderner Architekten zu, die Wege geht, welche für neu gelten und es im Augenblick tatsächlich auch sind. Die Prinzipien aber, nach denen diese Gruppe von Baukünstlern vorgeht, scheinen mir trotzdem uralt. Ich möchte diese dritte Richtung neben jener

der Architekten und Ingenieure die der Dekorateure nennen. Für diese Gruppe handelt es sich darum, die struktiv gegebene Fassade als eine Fläche zu nehmen und frei nach rein dekorativen Gesichtspunkten, also unabhängig von aller tektonischen Gebundenheit zu schmücken. In vorliegendem Abschnitte interessiert uns von Schöpfungen dieser Gattung nur der Monumentalbau. Und gerade da läßt sich verfolgen, daß bei Entwürfen dieser Art der Nachdruck folgerichtig auf ein Motiv gelegt wird, das von altersher in aller dekorativen Baukunst großen Stiles die Hauptrolle gespielt hat: auf das Portal.


Abb. 12. Van de Velde, Architektonisches Detail vom Folkwang-Museum in Hagen i. W.

Es wird gut sein, wenn wir in dieser Beziehung historisch Umschau halten. Ist die Antike den Architekten, die Gotik, kurz gesagt, den Ingenieuren unter den modernen Baumeistern Vorbild, so haben auch die Dekorateure einen bisher merkwürdigerweise wenig beachteten Boden, auf dem sie für ihre Art Studien machen können und der zum mindesten die Berechtigung ihrer Richtung historisch erweist: das ist der Orient, und zwar für das Tormotiv Vorderasien. Man darf dabei zunächst nicht an die assyrisch-babylonische Kunst denken; von der wissen wir bezüglich der architektonischen Gesamterscheinung ihrer Bauten noch zu wenig. Was aber im Orient noch weit und breit in den herrlichsten Denkmälern aufrecht steht, das sind die Moscheen der Mohammedaner. Ich meine nicht gerade die in Konstantinopel; sie sind künstlerisch lange nicht auf der Höhe dessen, was man im Innern Kleinasiens, in Persien, Syrien und Kairo an dekorativer Architektur findet. Überall herrschen da dieselben Grundsätze: die Fassade geht ganz

auf in einem Riesenportal und ist im übrigen rein dekorativ nach dem Prinzip von Rahmen und Füllung, Streifen und Fläche geschmückt.

Im Orient also ist der Portalbau, die „Hohe Pforte", zu Hause; unsere moderne Kunst wird in diesem Punkte in Vorderasien die reichste Anregung finden. Bisher vollzieht sich die Wendung zur Torfassade bei uns ganz unabhängig davon. In England hat Townsend an der White-



Abb. 13. Townsend, Whitechapel Art-Gallery, London.

chapel Art-Gallery zu London ein typisches Beispiel geschaffen (Abb. 13). Man sieht unten den großen Torbogen, der sich nach innen einzieht und einfach durch kantige Rippen radial geschmückt ist. Darüber liegt ein Horizontalstreifen mit einer Fensterreihe, und der ganze obere Teil ist als Aufsatz gedacht: zwischen turmartigen Eckpfeilern eine breite Fläche, die Walter Crane mit einem Mosaik schmücken soll. Also Farbe zwischen glatten, nur zum Teil mit vegetabilischen Motiven geschmückten Flächen, das Ganze eigentlich mehr eine Umrahmung und ein Ausklingen des zentralen Portalmotivs.*) — Ein zweites Beispiel hat Townsend in der Volksbibliothek in Bischopsgate zu London gegeben. Ein drittes ist in Deutschland allgemein bekannt. Es ist das der Eingang zur ersten Darmstädter Ausstellung von Olbrich. Dem Tore, das die ganze Höhe der freilich niedrigen Fassade einnimmt, treten da menschliche Gestalten vor, ein Motiv, das der Islam natürlich nicht kennt, das aber in den assyrisch-babylonischen Fassaden seine Vorläufer hat. In Wien hat Otto Wagner eine ähnliche Fassade für den Bau einer modernen Galerie im Sinn.

Die moderne dekorative Architektur hat mit jener des Islam nur dieses Tormotiv gemein, nicht auch das Ornament. Sie hat sich, soviel ich weiß, bis jetzt nie befreundet mit geometrischen Mustern ohne Ende oder der ganz frei über die Fläche ausgebreiteten, jedem Naturvorbilde fern bleibenden Palmettenranke, d. i. der Arabeske. Ihre Kraft liegt vielmehr gerade in der Ausnützung der Anregungen, die von der Natur, besonders der Pflanzenwelt, ausgehen. Führer auf diesem Wege ist ihr eine andere orientalische Kunstmacht ersten Ranges geworden: Japan. Es empfiehlt sich, dieser Erscheinung erst später im Privatbau nachzugehen, wo die ganze

*) Der Aufbau dieser Museumfassade — für die ältere Parallelen auch in Amerika (so in Chicago das Phönix Building und in Minneapolis die Lumber Exchange) vorliegen — erinnert übrigens an die jetzt gänzlich zerstörte Fassade der syrischen Kirche von Turmanin in der Rekonstruktion von Vogüé (La Syrie centrale pl. 135).

Strömung sich freier ausleben kann, als im Gebiet des monumentalen Raumbaues.

Überblicke ich das Gesagte und suche ich die drei Richtungen vom Standpunkte der modernen Aufgaben aus zu verstehen, so scheint mir, daß als Stütze der Akademiker und Romantiker alle vom Mittelalter ererbten und jetzt noch immer



Abb. 14. Cordonnier, Preisgekrönter Entwurf des Friedenspalastes in Haag.

wie selbstverständlich waltenden Mächte anzusehen sind. So vor allem die Kirche. Ihr Fundament bilden in der Lehre die heiligen Bücher, in der Kunst jene Altertümer, in denen der christliche Gedanke Gestalt angenommen hat. Ein Gotteshaus in einer zügellos individuellen Manier erbaut, entzieht der Kirche mehr von ihrem Boden, als Haeckels Welträtsel. Denn letztere wenden sich an die Gebildeten, die ohnehin nicht zu den Stützen der Tradition, d. h. der Kirche gehören, sondern nach

neuen Wegen suchen. Eine Kirche aber ist für die breite Masse jener Gläubigen bestimmt, welche die Bibel nie im Geiste Nietzsches lesen werden, für die vielmehr das Althergebrachte der feste Boden ist, in dem sie wurzeln und an den sie sich klammern, um in die Illussion des Guten, Gerechten und Ewigen über den Alltag Hinausgehenden versetzt zu werden. Im Sinne der orthodoxen Kirche sollte also ohne Bedenken am Alten festgehalten werden. Der Künstler muß, tritt er in ihren Dienst, sich auch ihren Forderungen fügen.

Anders der Baukünstler, der vom Zweckmäßigen ausgeht, also vor allem die Gruppe der „Ingenieure". In ihren Händen liegt, wenn sie die Kunst ernst nehmen, die Zukunft. Sie sind die Träger moderner Gedanken, und man sollte ihnen freie Bahn lassen, wenn es sich um ganz neue, monumentale Raumbauten handelt. Ich weiß nicht, ob das z. B. bei Entscheidung der Konkurrenz für den Friedenspalast im Haag geschehen ist. Es wird von höchstem Interesse sein, den preisgekrönten Entwurf von Cordonnier (Abb. 14) mit der großen Zahl der anderen eingelaufenen Projekte zu vergleichen. Dieses auf internationalem Boden erwachsende Bauwerk sollte ein dauerndes Wahrzeichen der Kunst am Anfange des XX. Jahrhundert werden. Den führenden Meistern schweben Raumgestalten vor, die nichts mit mittelalterlichen Türmen, Giebeln u. dergl. Äußerlichkeiten zu tun haben. Dem modernen Gedanken des Friedenspalastes sollte etwas Neues entsprechen. Ich finde, das bietet der preisgekrönte Entwurf nicht.

Man lese, was an bedeutungsvollem Suchen in dem Aufsatze steckt, den ein Mann wie Theodor Fischer letzthin im „Kunstwart" (XX, 57) veröffentlicht hat. „Was ich bauen möchte", ist der Titel: „Keine Schule, kein Museum, keine Kirche, kein Konzerthaus, kein Auditorium! Und von allen diesen doch etwas, und außerdem noch etwas anderes! Das Haus, wenn es in einer mittleren Stadt erbaut würde, sähe etwa so aus: der Vorraum stattlich, aber sehr einfach; vorbereitend, sicher nicht verblüffend. Von Stil — auch dem

allermodernsten — keine Rede! (Der Teufel hole die Stilomanen!) Kleiderablagen für besondere Fälle festlicher Art sind vorgesehen; für gewöhnlich aber geht jeder Mann und jede Frau so, wie sie auf der Straßen wandeln, hinein. Wenn's dem Architekten nicht gelingt, allein mit der Stimmung seines Raumes den Mann zu zwingen, den Hut abzunehmen, und die Frau, die Stimme zu zügeln, ist er für diese Aufgabe nicht geschaffen" usf. Man sieht, wie hochgespannt die Forderungen unserer Führer sind. Sie erreichen, heißt, eine der größten, bahnbrechendsten Taten zustande bringen.

Die dritte Gruppe der Dekorateure wird nie aussterben. Sie bietet der Masse ein Ventil, sich zu betätigen. Ich werde ihr etwas näher treten in den Abschnitten über den Privatbau S. 45f. und das Ornament S. 75f.



Baukunst II: Denkmalbau.

Dem monumentalen Raumbau nahe verwandt ist der reine Denkmalbau. Der Unterschied ist im wesentlichen der, daß bei jenem der Nachdruck auf der für den Verkehr bestimmten Verteilung großer Innenräume liegt, das Denkmal dagegen vorwiegend Außenbau ist, ja zumeist eines Innenraumes überhaupt entbehrt. So ist, was zu wenig beachtet wird, der antike Tempel im Grunde genommen ein Denkmal. Er dient nicht der Ansammlung von Menschen, sondern lediglich der Aufstellung des Götterbildes. Bezeichnend ist, daß wir ihn immer nur als Außenbau vorstellen, und das mit gutem Recht. Das Säulenschirmdach, das ihm als Hauptschmuck dient, hat, sobald es um das ganze Gebäude herumgeführt ist, nur noch Denkmalwert; die innere Bestimmung und Raumverteilung, die ursprünglich an das volkstümliche Haus anknüpft, ist gänzlich in den Hintergrund getreten. Es ist daher ungesund, die antike Architektur ohne Beachtung dieses Umstandes rundweg in unseren monumentalen Raumbau herüberzunehmen.

Wir sollten, nachdem diese Sachlage erkannt ist, anfangen, uns wieder mehr mit dem Denkmalbau an sich, den zu ihm gehörigen Aufgaben und seinen Grundsätzen zu beschäftigen. Die rituell Gläubigen haben dem Gottessohne unzählige Kirchen gebaut. Wir, die Suchenden, sollten endlich anfangen, Christus Tempel zu errichten, Denkmalbauten, die im Inhalt ihrer Form gestalteten, was seine Seele dieser Welt Unsterbliches geschenkt hat. In Christus werden sich heute noch Gläubige und Suchende die Hände reichen. Unzählige dürften auch noch zusammenströmen in einem Nationalheiligtum, das die Engländer Shakespeare, wir Deutschen Goethe errichteten. Die

Schweiz sollte nicht zu lange mit ihrem Böcklintempel warten. Ich denke mir ihn in einem Hain, von tiefer Stille umschlossen, auf einer Seite geöffnet nach einem See, dessen Ufer jeder Jahreszeit eine Entfaltung zu voller, typischer Kraft gestatten. Und draußen im See eine Art Toteninsel, zypressenumrauscht, mit den sterblichen Resten des Schöpfers der „Bilder zum Träumen". Im Tempel aber, vereinigt an Werken, was den ewigen Pulsschlag seiner Kunst ausmachen wird.

Das sind Phantasien, entsprungen aus der Andacht im Betrachten und Aufnehmen dessen, was uns unsere Großen hinterlassen haben. Kürzlich ist ein solcher Traum halb und halb zur Wirklichkeit geworden — vorübergehend leider nur. Eine Künstlergemeinde weihte ihren bescheidenen Tempel für kurze Zeit einem unserer Heroen. Man hat in Wien Wochen hindurch zu Beethoven wallfahrten können. Es war freilich Stückwerk, denn es fehlte die Hauptsache: man vergaß, Beethovens Werke lebendig zu machen, und denen, die den Tempel betraten, von vornherein in des Meisters Sprache Andacht zu gebieten. Die Wiener strömten neugierig herein, ahnungslos.

Und doch hat Wien, hat die jetzt gelöste Vereinigung bildender Künstler Österreichs das Verdienst, den ersten Schritt getan zu haben in einer Richtung, die weiteren Kreisen vorerst wieder ein Stützpunkt der Betätigung höherer Gesinnung im Kultus unserer großen Geister werden könnte. Sie hat ein Beispiel dafür gegeben — bewußt oder unbewußt, ich weiß das nicht —, in welche äußere Formen etwa dieser Kult zu kleiden wäre. Ich meine nicht Olbrichs Bau; ich meine vielmehr die Art, wie die Wiener Sezession Klingers Beethoven in ihrem Heim gehuldigt hat. Damit trat etwas in Erscheinung, das in ähnlicher Art der Ansatz zu etwas Neuem war, wie Wagners Festspielhaus auf dem Hügel bei Bayreuth. Was dieser Seher wollte, war, das Wesentliche seiner Kunst, den dramatischen Stil in der Musik, vor der hergebrachten Opernart retten. Man errichte eine musikalische Weihestätte, wie sie sich Wagner

gedacht hat, gebe ihr die Richtung auf die Wahrung des Stiles der Beethovenschen Symphonie und baue hinter das Orchester ein Denkmal, worin Klingers Beethoven steht, und — das erste moderne Heiligtum wird vor uns stehen. Die neue Leipziger Aufstellung bringt die Statue zu würdiger Geltung, nützt sie aber nicht für einen neuen Gedanken aus.

Klingers Beethoven (Abb. 15) ist nicht nach den strengen Gesetzen der Bildhauerei geschaffen — davon später —, sondern als der plastische Brennpunkt eines Denkmalbaues zu denken. Er setzt einen Raum voraus, der ausschließlich zu seiner Inszenierung dient, also ein Denkmal in der Art etwa eines antiken Tempels, aber natürlich in moderner Gestalt. Die Ansicht, die ich Abb. 15 biete, ist die Hauptansicht. Man sieht den Heros auf seinem wundervollen Thron; als Vermittler der beabsichtigten Wirkung erscheint rechts ein Adler, zurückschreckend vor dieser göttlichen Energie und Schöpferkraft. Man muß Klingers Beethoven zuerst von dieser Seite sehen, und der Raum, in dem er, er allein, als Dominante aufgestellt ist, muß einladen, nachdem man bei diesem Anblick seine Andacht verrichtet hat, leise um das Bildwerk herumzuschreiten und die Wunder zu genießen, die Meister Klinger am Thron vor uns ausgebreitet hat. In Wien kamen zu dem zentralen Saale noch Nebenräume, die für den Haupteindruck vorbereiteten. Was Gustav Klimt damals in seinem Fries geleistet hat, bleibt ihm unvergessen. Ich komme darauf später in dem Abschnitte über Monumentalmalerei zurück. Das Denkmal, das, Beethoven geweiht, in dem Klingerschen Kultbilde seinen Inhalt fände, ist noch zu schaffen.

Solche Bauten, unseren Heroen oder den großen aus der Masse auftauchenden Ideen als haltbietende Wahrzeichen errichtet, hätten in künstlerischer Hinsicht eines vor den monumentalen Raumbauten voraus, die Einheit der Form als vorwiegender Massengestalt und die Klarheit des inhaltlichen Vorwurfs. Es ist denn auch charakteristisch, daß Entwürfe dieser Art von modernen Architekten, wie Rieth, Schmitz oder Schumacher,

sich von vornherein in der Richtung solcher Programme bewegen. Ich nehme als Beispiel die Architekturphantasie (Abb. 16) von Leopold Bauer in Wien, einem Wagner=



Abb. 15. Max Klinger, Beethoven.
Nach Photographie. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

schüler. Auf einem Felsgipfel erhebt sich über dem Stufensockel ein mächtiger Quaderbau. Wir sehen die massig in die Breite gehenden Mauern und das schwere ungegliederte Dach. Eine endlose Treppe und die Kleinheit der Menschen darauf verrät die kolossalen Dimensionen des Ganzen. Zwei

mächtige Obelisken nehmen einen Torbogen in die Mitte, der mit Fenstern und einer Tür in moderner Gestaltung gefüllt ist. Das Ganze ist offenkundig in der Masse komponiert, und was die Hauptsache ist, die Absicht des Künstlers geht auf einen bestimmten Inhalt los, der aus seiner Phantasie sprechen soll: unter dem Ganzen steht die Beischrift „Trauer". Das Denkmal ist also von der Art des Monument des morts von Bartholomé auf dem Père Lachaise zu Paris. Dieser Bildhauer hat den Inhalt durch Figurengruppen angedeutet und für den Aufbau zu der massigen Gestalt altägyptischer Fassaden gegriffen. Der Architekt Bauer dagegen drückt, was er will, in Bauformen aus, denkt sich nur nebenbei auf den Obelisken Trauerkränze und an ihrer Basis einen massig stilisierten Fries Leidtragender.

In der Tat bilden eine Hauptgruppe des Denkmalbaues einmal die Mausoleen in ihrer mehr architektonischen, und dann die Grabmäler in einer mehr plastischen Gestalt. Man halte das Camposanto von Neapel und das von Genua etwa nebeneinander, dann hat man beide Gattungen in Hauptvertretern beisammen. Auf unseren Friedhöfen erscheinen gern beide Arten nebeneinander. Jeder weiß, welche Fülle von Geschmacklosigkeit uns da aufgetischt wird. Diese „Denkmäler" sind ganz der privaten Willkür preisgegeben, und auch wenn sie fertig vor die Öffentlichkeit kommen, muß Pietät das offene Urteil zurückhalten. Auf diesem Gebiete wird sich daher das Gesunde der modernen Bewegung am schwersten durchsetzen.

Es empfiehlt sich also, eingehender lieber bei der zweiten Hauptgruppe unserer Denkmäler zu verweilen: bei den Denkmälern schlechtweg, wie wir die auf unseren Plätzen stehenden Statuen zu nennen belieben. Daß es sich dabei nicht eigentlich um Denkmäler, sondern um im Freien und anspruchsvoll auf Sockel gestellte Porträtstatuen handelt, ist in letzter Zeit oft genug hervorgehoben worden. Mit der Bezeichnung „Denkmal" wir jetzt überhaupt nicht Maß gehalten. So ist es modern, von Naturdenkmälern ebenso selbstverständlich wie von Kunst-



Abb. 16. Leopold Bauer, Architekturphantasie „Trauer“.

denkmälern zu sprechen. Die Sache ist nicht ganz unwichtig. Ein Denkmal muß dem Kopfe eines Menschen entsprungen, es muß von seinen Händen aufgerichtet sein. Was wir in der Natur sehen, ist alles, wie der Mensch selbst, gewachsen. Der richtige Ausdruck „Naturgebilde" hat daher wohl nur aus praktischen Gründen der unrichtigen Bezeichnung weichen müssen; was die Herren mit Naturdenkmal meinen, sind bedeutende Naturgebilde, das Muster eines alten, mächtig entwickelten Baumes, eine auffallend eigenartig oder typisch entwickelte Felsbildung u. dgl. Eher ist die Bezeichnung Naturdenkmal noch zulässig für Pflanzungen von Menschenhand, wie bei der Pineta von Pisa oder Ravenna. — Nun sind manche sog. Naturdenkmäler allerdings ursprünglich Vorbilder für Kunstdenkmäler: die ägyptischen Pyramiden ahmen vielleicht die Tafelberge Oberägyptens und Nubiens nach, in denen man einst, wie später im Totental bei Theben, die Könige beisetzte. Auch die Hünengräber sind den natürlichen nachgeahmte künstliche Hügel, oder sie sind aus Riesensteinen aufgerichtet, wie man dergleichen auch in der Natur in gigantischen Massen aufgetürmt sehen kann.

Diese der Steinzeit angehörigen Denkmäler wirken durch die Eigenart, in der die Masse vorgeführt wird. Die Pyramide ist ein Kristall, der Hügel ein Kegel, das Steinmal eine Zusammenstellung formloser, gedrungener Massen. Alle diese Bildungen lagern schwer auf dem Boden und sind undurchdringlich für den Blick; findet sich einmal, wie bei Steinmälern, eine Durchbrechung, dann ist sie im Verhältnis zu der im übrigen geschlossenen Masse kaum von Belang. Immerhin kommt es auch auf die Größe, doch nicht auf diese allein an. Hauptsache bleibt die Massigkeit, das Geschlossene der Wirkung. Man sieht solche Denkmäler vom Standpunkt der Kunst gern über die Achsel an — zum Schaden der Denkmalkunst. Durch mehr als zwei Jahrtausende ist so das Wichtigste in der Denkmalbaukunst, die Anwendung der Masse um ihrer selbst willen, vernachlässigt worden. Man glaubte, alles

durch die Gestalt erreichen zu können und hatte dafür immer ein großes Vorbild vor Augen, das der Griechen.

Die Griechen haben von allem Anfang an darauf hingearbeitet, die Masse als solche aus der Kunst zu verdrängen und dafür die Gestalt oder Figur zur geradezu ausschließlichen Geltung zu bringen. Ihre besten Werke sind die, in denen dieses Ziel noch nicht völlig erreicht ist. Unbewußt stellen wir die noch in der Masse befangenen Werke der älteren Zeit bis herab auf die unnachahmlichen Schöpfungen des Phidias höher, als diejenigen des Praxiteles. Mit Lysipp siegt die Figur vollständig über die kristallinische Masse, das griechische Relief hat von da ab seine zauberhafte Stille verloren. Immerhin machte erst die Neuzeit jenen tollen Schritt, die Bedeutung der Masse für den Denkmalbau ganz zu leugnen und in die Mitte großer Plätze Männchen auf Postamenten zu stellen. Es ist bezeichnend für das völlige Mißverstehen der Aufgabe, daß man sich am Anfang des vorigen Jahrhunderts, darum streiten konnte, ob ein solches Männlein Hosen anhaben dürfe oder in antikem Kostüm gegeben sein müßte. Darauf kommt es bei einem Denkmal wahrhaftig nicht an. Nicht, wie eine solche auf einem Postament im Freien stehende Statue angezogen ist und wie der Dargestellte sich räuspert und spukt, macht den künstlerischen Wert des Denkmals aus: über all diesen Dingen darf das Wesentliche, die durchschlagende Bedeutung des Massenaufbaues nicht vergessen werden.

Es ist eine große Täuschung, wenn man glaubt, den Mangel an Massigkeit durch gigantische Größe ersetzen zu können. Der Koloß von Rhodos wird ebensowenig wie die Renaissancegiganten in Florenz und Venedig, die Bavaria bei München oder die Statue der Freiheit in Neuyork künstlerisch befriedigt haben. Das waren kindische Versuche, das verlorene Wesen des Denkmalbaues durch Vergrößerung der Gestalt wieder zu gewinnen. Den wahren Schlüssel zu dieser Kunstgattung hat erst die allermodernste Kunst wiederentdeckt, und es geschieht mit Absicht, wenn ich diese Gruppe von Kunst-

werken nicht unter dem Abschnitt Bildhauerei behandle, sie vielmehr ihr eigenes Kapitel unmittelbar nach dem Monumentalbau und möglichst weit weg von der Plastik bekommt: Das Publikum kann nicht eindringlich genug auf den modernen Umschwung in der Auffassung dessen, was ein Denkmal sein soll, hingewiesen werden, und den Dutzendkünstlern kann das auch nicht schaden. Hoffentlich lesen dieses Büchlein auch Mitglieder von allerhand Denkmalkomitees und lassen sich das Gesagte etwas durch den Kopf gehen. Ich habe jedenfalls bei der Scheidung Monumental- und Denkmalbau mehr diese Klärung auf dem Gebiete der Bildhauerei im Auge, als die prinzipielle Unterscheidung zweier Architekturgattungen.

Als typisches Beispiel dessen, was während des XIX. Jahrhunderts und heute noch gang und gäbe ist, bilde ich Eberleins Goethe-Denkmal in Rom ab (Abb. 17). Der Leser lasse die ihm bekannten Denkmäler, Friedrich den Großen von Rauch, die zahllosen Reiterstatuen Wilhelms I. und allerhand Statuen berühmter Männer an seinem Geist vorüberziehen, auch die schönen Wiener Denkmäler von Zumbusch, seinen Beethoven und die prächtige Maria Theresia zwischen den Hofmuseen — immer ist das Prinzip des Aufbaues dasselbe: die Statue wird durch einen hohen Sockel herausgehoben, um den herum Figuren gruppiert sind. Früher haben sie mehr oben am Sockel selbst gestanden, bei Eberlein und den Modernen liegen, sitzen und stehen sie auf den breit ausladenden Stufen unten herum, treten dem Beschauer auf Duzfuß handgreiflich nahe und erscheinen überlebensgroß unmittelbar vor seiner Nase, ihn zwingend, sie von allen Seiten zu beschnüffeln. Das wirkt alles im Freien, ohne den Schutz des Intimen der Menge ausgeliefert, ganz anders, als im Museum oder einem Innenraum. Am Goethedenkmal bieten Mignon und gegenüber die Römerin ihre schwellenden Formen dem Blick so aufdringlich dar, daß ich den Durchschnittsmenschen sehen möchte, der über ihren sinnlichen Reiz hinweg auch nur die Spur künstlerischen Empfindens aufbringen kann. Man sieht dann auch den Harfner



Abb. 17. Eberlein, Goethe-Denkmal in Rom.

links, die Faustgruppe rückwärts und die männliche Gestalt rechts bei dem Rundgang um diesen Goethe herum mehr darauf an, ob sie der Wirklichkeit entsprechen, als auf ihre künstlerische Form hin. Der Goethe oben über dem Kapitell

ist dann auch noch da, von einer Einheit des Ganzen kann nicht die Rede sein.

Genau so hat es Eberlein bei dem Berliner Wagnerdenkmal gemacht. Da tritt Wolfram von Eschenbach als Festsänger an das Denkmal heran und blickt akklamierend zu Wagner auf, Tannhäuser wirft sich ohnmächtig auf die Stufen, Brünnhilde hat sich in Positur gestellt mit dem Leichnam Siegfrieds vor sich, und Alberich hockt mit seinem Raube in Fluten, die mit einer der Rheintöchter über die Stufen herabrauschen. Canova ist ein Stümper gegen dieses Treppentheater in Stein. Aber derartige Geschmacklosigkeiten sind schließlich im Gebiete der Plastik so allgemein üblich, daß noch auf lange hinaus zu tauben Ohren predigt, wer solche Schöpfungen völlig unkünstlerische, versteinerte Wirklichkeit nennt. Für uns handelt es sich im Augenblick darum: ist das Goethedenkmal Kunst, und wodurch wäre diese erreicht?

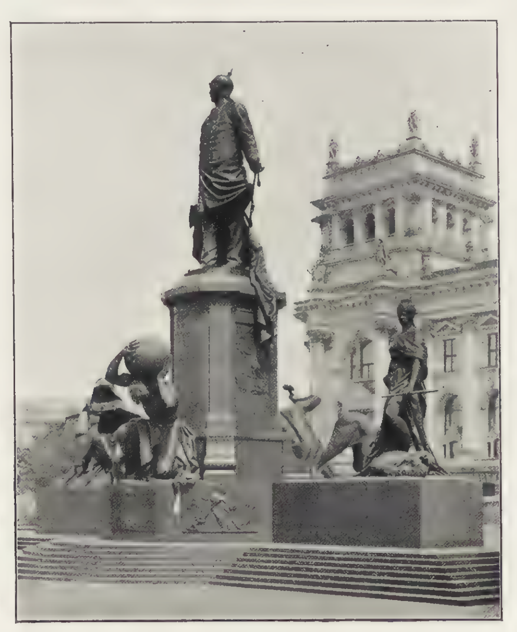


Abb. 18. R. Begas, Bismarckdenkmal in Berlin.

Der Gegenstand, das lebende Bild ist daran neben einer raffinierten Technik alles, mit ihm die Gestalten in ihrer die Natur womöglich übertrumpfenden Wahrheit. Die eigentlichen Formprobleme, die der Plastik anstehende Zurückhaltung in der Raumbildung, die Sammlung von

Licht- und Schattengruppen zu bedeutenden Kontrasten usf. bestehen für Eberlein nicht. Vor allem aber läßt er unbeachtet, daß die Zeit der Figurenwirtschaft in der Denkmalplastik vorüber ist und daß wir endlich zur Einsicht kommen: monumentale Wirkungen können nicht durch die Gestalt, sie müssen durch die Masse erreicht werden. Alle Welt hat die lebenden Bilder und mehr noch die einzelnen armseligen Manndeln, die auf unseren Plätzen herumstehen, satt. Was wir verlangen, sind Denkmäler, die in einem Verhältnis zu der sie umgebenden Architektur oder der Landschaft stehen. Was da gefordert wird, läßt sich nicht durch Vergrößerung der menschlichen Gestalt, auch nicht durch allerhand architektonische Ausgestaltung erreichen, sondern nur durch Unterordnung der Einzelgestalt unter die Gesamtwirkung der geschlossenen Masse.



Abb. 19. Hugo Lederer, Bismarck in Hamburg.

Ich stelle, um recht deutlich zu machen, um was es sich handelt, zwei moderne Bismarckdenkmäler nebeneinander. Abbildung 18 zeigt die bekannten Bronzefiguren auf Granitsockeln vor dem Reichstagsgebäude in Berlin. Was ist das eigentlich für ein Verein, dieser Mann da oben mit dem Atlanten vor, dem Schmied hinter seinem Sockel und den Frauen, die seitlich auf Tierleibern sitzen bzw. stehen: soll das vielleicht eine monumentale Gruppe sein? Nein, diese großen Figürchen haben künstlerisch nichts miteinander gemein, man muß den Zusammenhang im Wege recht kniffllicher Ausdeutung suchen. Trotz des vornehmen Aufwandes an prachtvollem Material ist die Masse

als solche gar nicht vorhanden, sie zerflattert in alle Winde, und der gute Bismarck selbst mit seinen gespreizten Fingern und dem vorschriftsmäßig ausgestatteten Säbelchen stellt mehr ein vielen noch von seinen Glanztagen her erinnerliches lebendes Bild, wie man es in Wachsfigurenkabinetten zu sehen gewöhnt ist, als daß er zu einem künstlerischen Wert geläutert wäre. Dem Bildhauer, Reinhold Begas, schwebte vielleicht bei der Komposition des Ganzen vor, daß er die Figuren entsprechend der dahinter liegenden Fassade in drei Gliedern bringen wolle, d. h. er überließ dieser Hintergrundkulisse die einigende Wirkung. Ich habe nicht gefunden, daß der Erfolg diese Voraussetzung erfüllt; für mich ist das Original noch unerträglicher, als die kleine Nachbildung in Photographie. Die Konsequenzen der Begasschen Willkür, die immerhin noch den Stempel selbstbewußter Kühnheit an sich trägt, kann man am Bismarckdenkmal in Dresden u. a. beobachten.

Die zweite Abbildung 19/20 führt das neue, jüngst enthüllte Bismarckdenkmal von Hugo Lederer und Schaudt in Hamburg vor. Ich fasse zuerst die Gestalt des Heros selbst ins Auge. So hat ihn schwerlich jemand dastehen sehen, die Hände über dem Reichsschwert gefaltet, in Panzer und Schultermantel, begleitet von zwei Adlern. Dabei barhaupt. Dieser Bismarck ist freilich 14,80 Meter hoch, also ein Riese; aber was wirkt, sind nicht diese Dimensionen allein. Es ist bezeichnend, daß die „Statue" auch in der kleinsten Abbildung — übrigens wie mancher Meunier oder Böcklin — den Eindruck des Kolossalen weckt. Sie stellt nicht Bismarck in irgend einer Momentaufnahme dar, beschränkt sich auch nicht darauf, den Recken in idealer Auffassung so überzeugend zu geben, wie er nur irgend in unserer Phantasie leben mag. Die Hauptsache ist, dieses Bildwerk nimmt die gegebene Gestalt nur zum Anlaß, daran künstlerische Probleme zu lösen. Darauf muß hier etwas näher eingegangen werden. Lederer war von vornherein darauf bedacht, ein großdekoratives Denkmal zu schaffen. Dabei kommt es auf die Fernwirkung an, und das ist nun jenes Gebiet, in

dem man mit der Masse allein, nicht mit der Gestalt wirken kann. Bismarck tritt uns in Hamburg, könnte man sagen, kristallisiert entgegen, er bildet, im Grunde genommen, nur die Spitze eines riesigen Unterbaues, über dem er sich in zwei Stufen — den Adlern und Schultern — zu dem verhältnismäßig kleinen, aber deshalb keineswegs ungenügend betonten



Abb. 20. Lederer und Schaudt, Bismarckdenkmal in Hamburg.

Kopfe verjüngt. An sich ist dieses Haupt nichts weiter als eine Art Knauf über der Spitze eines straff aufsteigenden Obelisken; man beachte, wie die hohe Lotrechte des Schwertes dieses Aufragen unterstützt und zugleich durch die Betonung der Wagrechten im Postament, den Adlerköpfen, Armen und Schultern der Eindruck des Schweren verstärkt wird, das zugleich massig wirkt, weil man nirgends zwischen den Armen und Beinen ins Leere hindurchblicken kann. Das nennt man

großzügige Massenanordnung. Der Künstler war sich wohl bewußt, daß er keine für die Nahsicht gebildete Einzelstatue nach Art der Griechen zu schaffen hatte, sondern eben ein im Freien aufzustellendes Denkmal. Man sehe auch, wie er den Adler ganz in den Dienst der künstlerischen Aufgabe zieht: ein Zoologe oder Heraldiker wird freilich allerhand daran auszusetzen finden.

Und nun erst das „Postament", auf dem dieser Bismarck steht. Das ist nicht mehr ein dekorativer Untersatz, der die Statue zur Geltung bringen soll, kein Sockel zur Aufstellung von etwas Beliebigem, sondern ein richtiger Denkmalbau, der als Ganzes aufgefaßt und beurteilt sein will. Es ist unserer Zeit, glaube ich, zu wenig bewußt, daß die antike Kunst dergleichen auf dem Gebiete des Grabbaues und der Siegesdenkmäler kannte. Bei den Griechen waren das eben keine Arbeiten für Bildhauer, auch der Architekt allein konnte solche Aufgaben nicht lösen, sondern da muß es, zum mindesten seit Hellas mit dem Orient in alexandrinischer Zeit in engere Berührung kam, eine eigene Gattung von Künstlern gegeben haben, deren Aufgabe die Denkmalbaukunst an sich war. Ihre Werke sind untergegangen bis auf die Mausoleen, unter denen dasjenige von Halikarnaß — auf griechischem Boden —, wie es scheint, als bahnbrechendes Prototyp auftritt. Ich sehe davon ab, hier genauer darauf einzugehen, und nehme als Beispiel lieber die bekannten Triumphbogen vor.

Wodurch wirkt eine solche Straßenübersetzung: durch den einen Bogen, den die Straße wie ein Tor durchläuft? Oder die drei Bogen, in die der Verkehr zerteilt wird? Oder durch den Relief- und Statuenschmuck, die kaiserliche Quadriga obenauf? Oder durch die Inschrift? Gewiß durch keines von allen diesen Dingen. Man nehme auch die Triumphalsäulen: Kam es dabei vielleicht auf die Reliefs an, die doch niemand sehen konnte? Nein, bei diesen Denkmälern handelt es sich in erster Linie um die Auffälligkeit der Masse. Ein Triumphbogen wirkt gar nicht, wenn nur die drei Bogen da stehen und die Architektur

noch so schön ist. Es kommt auf die Massigkeit der Pfeiler an, zwischen denen die Bogen erscheinen, auf die Wucht dessen, was über den Bogen liegt; diese selbst müssen als Durchbrechungen einer Masse, nicht freistehend für sich wirken.

Merkwürdig ist, daß Schaudt bei seinem Entwurf einem Denkmal sehr nahe gekommen ist, das die gelehrten Kreise seit etwa zehn Jahren beschäftigt. Es ist das Tropaeum Trajani in der Dobrudscha, das keinem einzelnen Helden, sondern ganz allgemein einem Siege galt. Auch da ist ein runder Unterbau mit Figurenschmuck genommen und eine konische Verdachung, die zu dem weithin sichtbaren Mittelstück überleitet. In Hamburg ist nur der Platz unendlich viel wirksamer gewählt: das Denkmal krönt einen Hügel und hebt sich für den die große Treppe Aufsteigenden mächtig über den Horizont hinaus. Jetzt wirkt der Sockel noch zu schwer; sind erst die Figurenreliefs daran ausgeführt, wird das Ganze, wie der Entwurf voraussehen läßt, mehr ins Gleichgewicht kommen.

Dieses Bismarckdenkmal ist nicht etwa die erste moderne Schöpfung auf dem Gebiete des Denkmalbaues, die durch massigen Aufbau zu wirken sucht. Man kann vielmehr sagen, daß diese gesunde Richtung jetzt glücklicherweise schrittweise an Boden gewinnt. Die großen nationalen Denkmäler am Rhein und das im Bau begriffene Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig z. B. bewegen sich bereits mit aller Entschlossenheit in dieser Richtung. Ich habe nur vereinzelt, etwa in Koblenz den Eindruck gehabt, daß in der Hauptgestalt noch zu viel Figürliches steckt und das naturwahre Detail im Reiter der imposanten Massigkeit des Gesamtwurfes zu sehr widerspricht. Darin geht das Hamburger Denkmal als gutes Beispiel einer monumentalen Einheit weitaus voran.

Man bilde sich aber ja nicht ein, daß die rohe Masse an sich ein Denkmal bedeutet. Erst die künstlerische Form, die ich der Masse gebe, macht sie dazu. Ein Felsblock, und er mag noch so groß sein, bleibt immer ein toter Stein; ihn für ein Denkmal benutzen — um damit Bildhauerkosten zu

sparen — bleibt immer ein philiströser Mißgriff. Daß auch ein großer Künstler in einer ihm fremden Aufgabe irren kann, mag das in einer Zeitschrift*) abgebildete Modell eines Liszt-denkmals von Hermann Obrist beweisen. Man sieht in der Vorderansicht ein Prisma, in dessen Kante oben sich Liszts Geist nach spiritistischer Art manifestiert. In der Seitenansicht zeigt sich rückwärts ein Felsengeschiebe, welches den armen Spirit derart in angstvolle Enge preßt, daß er verzweifelt das Gesicht verzerrt. Solche Einfälle bleiben besser in den Mappen. Muß denn alles gleich in den Kunstzeitschriften abgebildet werden?

Ich fürchte, Klingers neuestes Werk, ein Brahmsdenkmal, wird ähnlich beunruhigend wirken. Der Künstler läßt die Büste des Meisters in einem Faltenwurf versinken, aus dem dann nur unten, wie bei ägyptischen Bildwerken, die Füße hervortreten. Um diese verschwommene Masse ranken sich allerhand weibliche Phantasiegestalten. Möglich, daß ich mich über die Wirkung täusche. Rodin hat auf dem Gebiete des Denkmalbaues Fürchterliches geleistet; selbst Meunier versagt in dem Entwurf des Denkmales der Arbeit. Ein Bildhauer ist eben noch lange kein Denkmalbaukünstler. Es wäre an der Zeit, daß dies allgemein erkannt würde. Es genügt auch nicht, wenn der Bildhauer sich mit dem Architekten zusammentut, der eine die menschlichen, der andere die architektonischen Gestalten schafft. Sie schieben dann nur die alten Formqualitäten zusammen. Das Entscheidende aber ist die Masse, und die muß Einer durchkomponieren, Figuren und Architektur lassen sich dann leicht vereinigen.

Sache reiflicher Überlegung muß auch immer bleiben, wie man die Denkmäler mit ihrer Umgebung zusammenreimt. Da liegt noch ein Gebiet, das ein genialer Künstler bebauen müßte. Es gehört ein großes Vermögen von Abstraktion oder stumpfes Allesgewöhntsein dazu, eine Statue von dem Hintergrund einer banalen Mietskaserne oder vor einem leeren, großen Raum-

*) Die Kunst II, S .137.

ausschnitte genießen zu können. Entweder es überragt den Horizont, dann hebt es sich selbst über alles Alltägliche heraus, oder es wird durch massigen, in den Dimensionen gleichwertigen Pflanzenwuchs im gehörigen Abstand würdig umfangen, oder endlich, die hinter ihm erscheinende Architektur nimmt von



Abb. 21. Berlin, Platz vor dem Reichstagsgebäude mit dem Bismarckdenkmal.

vornherein Rücksicht auf das Denkmal. Gelöst ist die Frage noch lange nicht.

Jeder monumentale Raumbau ist zugleich nach außen Denkmalbau, ließe sich daher dem Wesen nach, sollte man meinen, mit einem unmittelbar vor seiner Fassade angeordneten Denkmal in eine Einheit zusammen komponieren. Ich gebe Abb. 21 eine Ansicht des deutschen Reichstagsgebäudes mit dem davor stehenden Bismarckdenkmal. Oder man nehme das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin mit dem Denkmal

Friedrichs III. davor auf der Spitze der Spreeinsel, oder das Denkmal Wilhelms des Siegreichen vor dem königlichen Schloß in seiner fürchterlichen Enge: warum sollte sich bei entsprechenden Neubauten nicht Fassade und Denkmal in eine Einheit bringen lassen? Hätte man dergleichen beim Reichstag von vornherein im Auge gehabt, dann hätte Begas seinen Bismarck im Reliefstil komponieren oder der architektonischen eine plastische Masse vorsetzen müssen. In beiden Fällen wäre vielleicht etwas Rechtes zustande gekommen.



Baukunst III: Privatbau.

Es gibt heute kaum noch eine in letzter Zeit umgebaute Straße, die nicht auch ein „sezessionistisches" Haus aufwiese. In den Vororten, wo der Baubetrieb reger ist, wimmelt es von solchen Fassaden. Und geht man erst über die Stadtgrenze hinaus in die Villenviertel, die in den letzten Jahren wie Pilze in Gruppen aus dem Boden schossen, dann bietet sich dem Wanderer soviel des Neuen, daß er nicht imstande ist, in dieser Mannigfaltigkeit jene gemeinsamen Merkmale herauszufinden, die ihm ermöglichten, das Wesen dieser modernen Strömung zu verstehen. Viele Leute machen sich lustig über das, was ihnen da als „Baukunst" aufgetischt wird; sie glauben damit solche Erscheinungen richtig bewertet zu haben.

Im Sinne der Antike, der Renaissance und des Barock, sagen wir der Akademie, sind diese Neubauten freilich überhaupt keine architektonischen Lösungen. Von diesem Standpunkt aus wird verlangt, daß die innere Raumaufteilung außen durch eine ganz selbständig künstlerisch wirksame „Architektur" abgelöst werde. Es müssen Säulen oder Pilaster gerade Architrave oder Bogen tragen, die Fenster in schöner Reihe aufmarschieren, die Tür sich dem System der ganzen Fassade proportional unterordnen usf., dann ist die Sache in Ordnung. Man denke nur: das alles wird von Hunderten von Wohnhäusern, nicht etwa von einem einzelnen überragenden Baue verlangt. Die Architekten müssen sich im Rahmen des akademisch Hergebrachten überbieten, um den Hausbesitzern, ob sie nun Rentner oder moderne Geschäftsmenschen sind, etwas vorzublenden, etwas, wofür die Mehrzahl dieser Besteller keine

Ahnung von Verständnis hat. Was da bis vor kurzem für alle Welt gebaut wurde, entsprach ursprünglich griechischem Geist und war dem italienischen Adel zuerst, dann dem nordischen auf den Leib gemessen. Es paßt gar nicht mehr in unsere Verhältnisse und ist nur ein Beweis gedankenarmer akademischer Hilflosigkeit. Heute sind andere Volksschichten obenauf, und diesen wird allmählich alles besser als das veraltete Vornehmtun gefallen.

Die zweite Gruppe der modernen Baumeister, die konstruktiv denkenden Ingenieure, haben sich mit den bescheidenen Aufgaben des Hausbaues nur insofern beschäftigt, als sie naturgemäß auf eine zweckmäßige Gruppierung der Innenräume ohne Rücksicht auf die Fassade hinarbeiten. Das muß in der Tat der Ausgangspunkt einer gesunden Zukunftsentwicklung sein und ihr kommt entgegen, was auch in dem Abschnitt über das Kunstgewerbe hervorzuheben sein wird, daß das dem individuellen Bedürfnis entsprechende Familienhaus außerhalb der Stadtgrenze, dank den modernen Verkehrsmöglichkeiten, immer mehr zum modernen Wohnhaus schlechtweg wird. Das ist der Boden, auf dem die neuen Kompositionen von Raum und Masse, Licht und Farbe am freiesten gedeihen können. Und was sich da ohne Rücksicht auf das Äußere im Innern durchgesetzt und zu ganz neuen Verteilungen der Baumassen geführt hat, das muß nun zum Ausgangspunkt für die Gestaltung der Fassaden und des Äußeren überhaupt gemacht werden. Da heißt es eben, aus der Not eine Tugend machen. Solche Zwangslagen können dann leicht der Keim neuer, rein künstlerischer Ideen werden.

Bilde ich im Innern eine Halle und ordne ich die umliegenden Wohnräume in ungleicher Höhe an, dann hört zunächst einmal der alte, immer wieder wie selbstverständlich angewendete Stockwerkbau auf.*) Die Fassade muß dann damit

*) Vgl. dafür Giulio Romanos Villa Lante auf dem Janiculus zu Rom.

rechnen, daß auch die Fenster in ganz verschiedenem Niveau auftauchen. Und dazu gesellt sich ein anderes. Schiebe ich die Fenster im einzelnen Zimmer, statt sie zu zweien oder dreien in die Mitte der Wand nebeneinander zu reihen, zu einer einzigen großen Öffnung zusammen, lege ich diese überdies breit oben gegen die Decke oder quer in eine Ecke oder sonst irgend wie es mir beliebt, so ist natürlich alle hergebrachte proportionale Anordnung nach überhöhten Rechtecken in einem nach dem alten Rezept des Leon Battista Alberti durch Säulen oder Pilaster zerlegten Mauerstreifen unmöglich.

Der dritten Gruppe, den Radikal-Modernen, die uns die Massen sezessionistischer, oder, wie man sie gern auch nennt, im Jugendstil geschmückter Fassaden vor Augen stellen, ist die Baukunst im Grunde genommen völlig gleichgültig. Diese Dekorateure kümmern sich gar nicht um die Raumverteilung des Innern; für sie ist die Fassade etwas Gegebenes, eine Fläche mit so und so verteilten Tür- und Fensteröffnungen (wie sich Otto Wagner ausgedrückt hat, ein „Kas mit Löchern"), die auf irgendeine Art zu schmücken ist. Je individueller der Einfall, desto moderner die Dekoration. Daß auf diesem Wege ungeheure Gefahren liegen, steht außer Zweifel. Die Einheit des Bauwerkes muß dabei völlig zum Teufel gehen. Der unkünstlerischen Willkür ist Tür und Tor geöffnet, und schließlich fühlt sich jeder dilettierende Stümper berufen, den Rohbau einer Fassade zu schmücken, wie es ihm einfällt. Schon sind die Zimmermaler auf dieses neue Gebiet verfallen; man kann sich denken, was in ihren Händen aus dieser modernen Art von Fassadenschmuck werden wird. Solchen Übergriffen gegenüber dürfte es an der Zeit sein, daß sich das Publikum, d. h. die Auftraggeber nicht länger der Pflicht entziehen, dem Wesen dieser ganzen Bewegung nachzusinnen und herauszuerkennen, worauf es ankommt. Sie müssen lernen gut und schlecht unterscheiden und selbst einen Standpunkt gewinnen.

Jeder wird begreifen, daß es berechtigt ist, wenn die jungen Architekten sagen: wir haben die hergebracht aka-

demische Art satt, und wollen von jetzt ab bauen, wie wir es vermögen, nach eigenen Gedanken und auf eigenen Füßen stehend. Lieber soll uns vieles mißglücken, als daß wir unser Leben lang nach einem angelernten Schema arbeiten. Schließlich wird doch einer kommen, der einen neuen, rechten Weg findet, was unmöglich ist, solange wir nicht den Mut haben, uns auf eigene Faust zu versuchen. Ich muß mir im Nachfolgenden versagen, die bunte Reihe der so nach dem Neuen Sturm Laufenden vorzuführen, muß mich vielmehr an den allmählich zutage tretenden Durchschnitt halten. Dabei berücksichtige ich in diesem Abschnitt zunächst nur die immerhin noch im Rahmen des Tektonischen bleibenden Lösungen und gehe erst in dem Kapitel über das Ornament auf die extremsten Fälle über.

Im allgemeinen haben sich im modernen Fassadenbau folgende Wirkungsmittel bereits grundsätzlich eingebürgert:

1. Das Kranzgesims wird nicht einfach nach Art der Florentiner Paläste als horizontale Flucht beschattend über die vertikale Wand gelegt; man ist sich vielmehr bewußt geworden, daß der obere Abschluß durch kühnes Aufbäumen im Bogen und tiefe Schattenmassen zu energischer Auffälligkeit gebracht werden kann. So aufgefaßt, darf der Dachrand weitaus als das kräftigste Wirkungsmittel im modernen Baubetriebe überhaupt gelten. Die Stadthäuser bringen dafür eine Unzahl von Lösungsversuchen. Die banalste Art ist der Dreiviertelbogen zwischen schlanken Türmchen, dann der flache Segmentbogen zwischen horizontalen Ansätzen; die freieste Lösung ist das wellenförmige Ansteigen der Dachlinie in der Mitte usw. Ich gebe als Beispiel (Abb. 22) den oberen Teil eines Privathauses in Wien (Gentzgasse 11) vom Architekten Ludwig Zatzka.*) Das Verhältnis von Höhe und Breite kommt dabei nicht in Betracht. Das horizontal ansetzende Dach bricht in einen flachen Bogen um, erhält aber durch den Gegendruck

*) Entnommen dem Tafelwerk „Aus der Praxis" I, Tafel 40.

einer Balustrade und ein überragendes Pultdach kräftige Spannung. Die Schwierigkeit bei solchen Lösungen wird immer sein, wie die tektonischen Schmuckglieder, hier Lisenen, mit dem Bogen in Einklang gebracht werden. Zatzka zerbricht sich da nicht den Kopf, Lisene und Konsolen stoßen eben irgendwie zusammen. Man beachte an dieser Fassade, wie sich der Dachbogen allmählich im Linienschmuck der Fensterrahmen vorbereitet, und wie einfach und gut die Fenster verteilt sind. In den Einzelheiten stecken maßvolle Kühnheiten.



Abb. 22. L. Zatzka, Privathaus in Wien.

Gewöhnlich wird das durch seine Gestalt und die Schattenmodellierung wirksame Dachmotiv noch bes. gehoben durch eine große, im Tiefendunkel formal auffällig hervortretende Öffnung darunter. Man gibt ihr einen rhythmisch mit dem Linienschwung des Dachrandes zusammenklingenden Umriß, und es entstehen so Fassaden, die eigentlich nur infolge dieser Bekrönung Eindruck machen.

Das Auskunftsmittel, mit dem Dach auffällige Wirkungen zu erzielen, ist nicht neu. Der antike Giebel bewegt sich bereits in dieser Bahn. Ganz im modernen Sinn aber haben

seldschukische Baumeister zu wirtschaften gewußt. Ich bilde hier eine Fassade ab, die das Werk eines Meisters Kaluk, Sohn des Abdallah, ist, und im Jahre 1258 ca. vor die Indsche Minareli-Moschee in Konia gebaut wurde (Abb. 23*). Da soll einer sagen, daß Kaluk kein „Architekt" im modernen Sinne war. Er hatte es freilich einerseits einfacher, weil keine Unzahl Fenster ihm jede freie Beweglichkeit raubte, andererseits schwerer, weil er in der ganzen Riesenfläche nur eine kleine Tür als Zweckmotiv gegeben hatte. Sofort aber schuf er sich in einer hohen Flachnische ein zentrales, großzügig in Licht und Schatten modelliertes Motiv und ergänzte die Wirkung des für seine Zeit ganz eigenartigen Flachbogens durch den schweren Wulst, der von oben inmitten eines Rundbogenfrieses herabhängt. Leider fehlt der obere Abschluß und damit vielleicht ein wichtiges Mittel der Gesamtwirkung. Die in der südlichen Sonne tiefschwarz wirkenden Schatten dieses Behanges ziehen den Blick durch die Kontrastwirkung auf sich, und so erfüllt das selbst im Rahmen des Islamischen auffallend individuelle Motiv vollständig seinen Zweck: die Tornische oben ausdrucksvoll abzuschließen. Von den Ornamenten sehe ich hier noch ab. Ich meine, wenn moderne Fassaden-Dekorateure erst einmal entdecken, daß sie im Oriente Vorläufer haben, dann wird die ganze moderne Bewegung einen Halt mehr gewinnen und vielleicht besonnener vorgehen.

Das Problem der Dachbildung ist auch im Villenbau vorherrschend, nur hilft man sich da zumeist auf ganz andere Art, als bei den städtischen Mietkasernen. Das Dach kommt oft derart zur Geltung, daß es aussieht, als habe sich das Haus ganz unter seinen Schutz und Schirm begeben. Man kann Dächer sehen, die fast bis an die Erde herabreichen, andere, die durch mannigfache Schiebungen eine ganze Fülle anheimelnder Gestaltungen aufweisen. Früher wies derartige Bildungen

---

*) Meine Abbildung nach einer Photographie, die ich Max von Berchem verdanke.

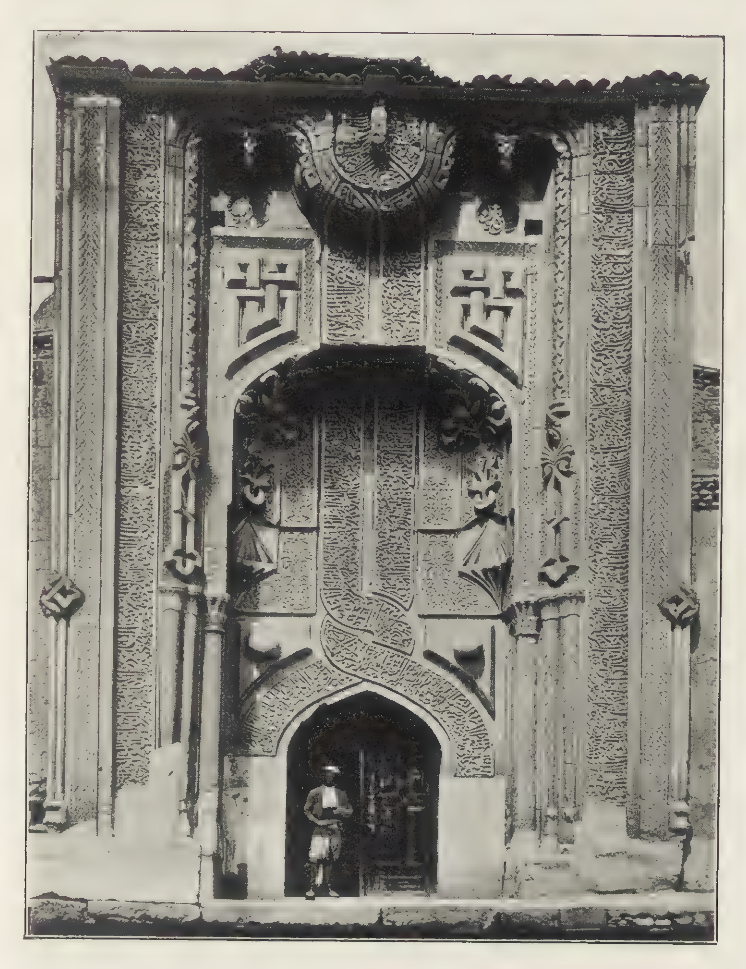


Abb. 23. Kaluk ibn Abdallah, Indsche Minareli-Moschee in Konia.

das Bauernhaus auf. Heute wissen sich die Bauern nicht genug zu tun mit der Nachahmung städtischer Schalheiten, während die Städter allmählich anfangen, wieder vernünftig zu werden.

2. Die Fenster, bisher gewöhnlich überhöht, rechteckig oder oben rund gebildet, sollen wie das Dach nicht länger an

die senkrecht aufeinander stehenden Geraden gebunden sein, sondern einen Linienschwung annehmen, der mit der Dachkurve in eine schöne Einheit zusammenklingt. Der rechteckige Fensterstock ist aus praktischen Gründen freilich nicht zu umgehen; um so mehr werden neue Rechteckgestalten, d. h. Höhe und Breite in ungewohnten Zusammenstellungen versucht, und, was die Hauptsache ist, um das rechtwinklige Fenster wird ein Rahmen gelegt, der über die Geradlinigkeit der Fensteröffnung selbst hinwegtäuschen soll. Man spart die Fassaden, die in Ziegeln hergestellt sind, diese um die Fenster im Kreis- oder Hufeisenbogen oder sonst einer Gestalt rot in dem weißen Bewurf aus, und jeder wird auf den ersten Blick glauben, er habe runde Fenster oder solche im Dreiviertelbogen vor sich. Es kommt natürlich nicht auf so plumpe „Neuerungen“ an, sondern auf künstlerische Feinheiten in der Linienführung, wie etwa in dem Interieur bei van de Velde, von dem S. 69f. noch zu reden sein wird. Dabei können die Gitter, in welche die Scheiben eingeschnitten werden, den Linienschwung aufnehmen, ähnlich, wie wir es bei der Türbildung in Innenräumen sehen werden.

Ich kann mir nicht versagen, hier noch eine zweite Fassade des Kaluk ibn Abdallah abzubilden. Sie ist sicher datiert, 1258 n. Chr., und schmückt die Moschee am Larendator von Konia*) (Abb. 24). Im gegebenen Fall hätte der Künstler leicht neben dem mittleren Türfelde mit seiner großen Stalaktitennische seitlich unter den Minarets noch vier Fenster unterbringen können. Zwei unten an Stelle der Brunnennischen, zwei darüber im spitzbogigen Mittelfelde des quadratischen Ornamentes mit den tief schattenden Bandverschlingungen. Man beachte die zwischen diesen beiden Motiven leer gebliebene Fläche, gebildet durch das einspringende, reich profilierte Vertikalband, das unten in eine Volute umbiegt und jedenfalls oben einst ein starkschattendes Kranzgesims zwischen den seitlichen Minarets gebildet hat.

*) Nach Sarre, Denkmäler persischer Baukunst.

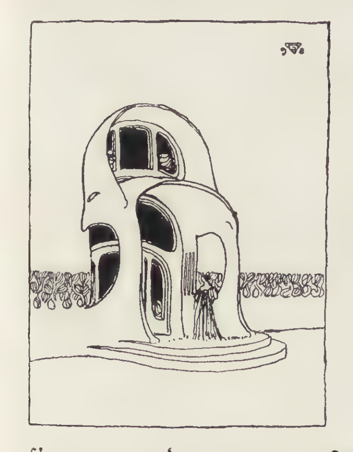


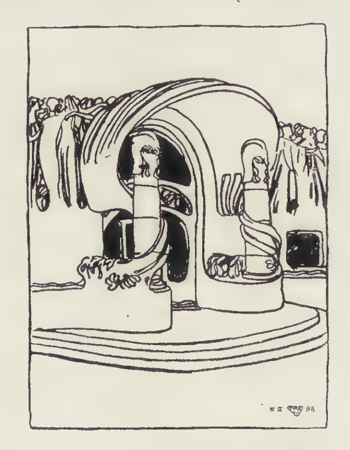
Abb. 24. Kaluk ibn Abdallah, Moschee am Larenda-Tor in Konia.

Das Hauptmotiv der großdekorativen Absichten des orientalischen Architekten ist die Nische. Er verwendet sie in der Mitte und in zwei Abstufungen seitlich. Zumeist wird sie von Säulen, die in die Ecken gestellt sind, begleitet; hinter ihnen erst springt das tiefschattende Raumgebilde ein. Mir ist nicht bekannt, daß die moderne Fassadendekorationskunst sich dieses wertvolle Wirkungsmittel bereits zu eigen gemacht hätte. Mit dem Fenster verbunden, ließen sich da Nischengruppen gestalten, die im Aufbau zu imposanter Massenentfaltung gebracht werden könnten, während das Fenster selbst, im Tiefendunkel liegend, einen von vornherein zu farbiger Ausgestaltung einladenden dekorativen Fleck bildete. Anregende Beispiele solcher Gestaltungen gibt es im Orient genug, wir müssen nur endlich anfangen, auch das Islamische, ähnlich wie die ostasiatische Kunst, für ein Gebiet zu nehmen, das unserer modernen Kunst bei ihrer dekorativen Tendenz wertvolle Hilfen liefern kann. Man biete daher Künstlern und Gelehrten die nötigen Mittel, die Originale aufsuchen und nach Material und Technik genau aufnehmen zu können. Direkte Nachahmung bleibt unmöglich, weil unser Sonnenlicht eben nicht das des Südens ist.

3. In derselben Art, wie das Fenster, kann natürlich auch um die Haustüre, unbeschadet des rechteckigen Türstockes, ein von schöngeschwungenen Linien umrahmtes Feld ausgespart werden. Man geht dann aber gern weiter und macht, besonders bei Villen, Portale, die ganz frei etwa unter dem Gesichtspunkt entstanden sind, daß der Eingang sich dem Nahenden entgegenweiten und bereit zeigen soll, ihn aufzunehmen. Ich bilde hier Studien (s. Abb. 25) zur dekorativen Ausgestaltung eines Hauseinganges von dem Wiener Architekten Josef Hofmann ab (Ver sacrum I, 14). Man sinne nach, wie einem vernünftigen Menschen Derartiges einfallen kann. Das Rokoko, Jesaias Nilson z. B., war bereits auf ähnliche Ideen verfallen: Gestalten ohne gegenständliche Bedeutung zu schaffen. Damals handelte es sich um rein

ornamentalen Schmuck, heute soll das Ornament der Ausdruck für einen bestimmten Inhalt sein, im gegebenen Fall für das einladend Entgegenkommende und zum kurzen Be-





sinnen vor der Schwelle Anregende. Gegenständlich genommen, müßte da ein Diener stehen und mit Handbewegung und Bückling zum Eintritt einladen, und ein zweiter etwa müßte einen Stuhl zum Verweilen bereithalten. Beides besorgt automatisch die Gestalt des Portals. Ob das gar so verrückt ist, wie die Menge es ansieht, das weiß ich nicht. Vielleicht ist das werte Publikum nur nicht gewohnt und erzogen, sich unter abstrakten Gestalten in der bildenden Kunst etwas zu denken, ihnen Empfindungswerte beizulegen; es erwartet zu gewohnheitsmäßig, daß ein Tor mit Säulen oder Atlanten geschmückt sei, und verzeiht eher, daß jemand witzig einen Wal-



Abb. 25. Jos. Hofmann, Studien zur dekorativen Ausgestaltung eines Hauseinganges.

fischrachen oder ein Drachenmaul zum Tormotiv nimmt, als eine so seltsam vergeistigte Ausdrucksweise, wie sie Josef Hofmann in seiner Sturm- und Drangperiode versuchte. Solche Bildungen schlagen etwas in das Problem, das Max Klinger für die „Raumkunst" aufgestellt hat. Sie scheinen wie vor die Fassade gestellte Bäume, Kristalle o. dgl. zwischen Natur und Bauwerk zu vermitteln.

Der Orient hatte für alle Fälle, also auch für das Tor, die Nische bereit; die beiden Fassaden des Kaluk ibn Abdallah zeigen, daß sich auch in diesem Rahmen sehr wertvolle Varianten anbringen ließen. Man sehe sich daneben nur gelegentlich auch andere sassanidische und armenische, sowie die damit verwandten romanischen und gotischen Portale an und wird Anregungen in Hülle und Fülle finden.

4. Zu Dach, Fenster und Tür gesellen sich an der Fassade als gegebene Motive oft Erker, Balkone und Terrassen. Bei der Villa kann ich damit ganz malerisch frei umspringen, nicht so bei dem in Reih und Glied stehenden Stadthause. Auch da werden moderne Lösungen gesucht. Man muß bei Beurteilung solcher Versuche als Maßstab nehmen, ob durch derartige Vor- und Einbauten den Innenräumen nicht zuviel Licht entzogen wird. Als ein typisches Beispiel bilde ich hier ein Haus des Architekten Paul Hoppe in Berlin, Thomasstraße 26 ab.*) Das Dach ist kleinlich modern, die schwere Fassade erdrückt das niedrige Erdgeschoß, das tektonisch alles verdirbt. Aber in der Lösung der Fassade selbst, in ihren Hauptpartien, steckt moderne Kühnheit, die am Platze ist, wenn nur auch die Zimmer genügend Licht bekommen. In der Mitte ein flacher Wandstreifen, seitlich schwere Balkonprismen ausladend, daneben im scharfen Kontrast einspringend Balkone, alle Motive ganz symmetrisch verteilt: das ist die Bewegung der Flächen. Dadurch kommen seitlich kernige Schattenmassen, dann ein nach Flächen in Licht und Schatten wechselnder Kon-

*) Nach „Aus der Praxis" I, Tafel 2.

trast heraus, dazu in der Mitte die glatte Fläche. Man beachte die Verteilung der Fenster, ihre Größe und Gestalt; dann den flachen Korbbogen der Balkone, dem ähnlich, den Kaluk an einer seiner Fassaden benutzt hat. Probleme, wie sie hier — der Fassadentypus taucht jetzt ziemlich häufig auf*) — angegangen sind, beschäftigen viele moderne Architekten. Man lerne das Brauchbare vom kühnen Versuch unterscheiden. Gewöhnlich versagt die Lösung unter dem Dach. Wie läßt man Balkone neben Erkern und geraden Wandflächen nach oben ausklingen? Im gegebenen Falle sucht sich der Architekt durch flachbogige Fenster zu helfen und setzt in die Mitte den Dreiviertelbogen.



Abb. 26. Paul Hoppe, Wohnhaus in Berlin.

5. Dadurch, daß sich der moderne Architekt völlig von aller Gewohnheit losgebunden fühlt und seinen Aufgaben ganz mit dem Empfinden entgegentritt, daß ihm das Schaffen, wenn der Erfolg nur dem Zweck entspricht, zwanglos freigegeben

*) Eine hochmoderne Ausartung des Typus Berlin, Kurfürstendamm 42. (Berliner Architekturwelt V, 126.)

sei, kommt er allmählich dazu, auch bei alltäglichen Aufgaben an die Lösung künstlerischer Probleme zu denken. So liegt es jetzt in der Luft, sich von dem hergebrachten Fensterraster, dem Streumuster von Fläche und Durchbrechung, freizumachen. Das kann dadurch geschehen, daß man die Fenster möglichst in eine Gruppe sammelt und sie betont gegenüber der ebenfalls nach Möglichkeit in eine geschlossene Masse zusammengezogenen Wand. Solche Kompositionen sind natürlich im Rahmen der alten Mietskasernen sehr schwer durchzuführen, da sind die bösen, in Stockwerken gereihten Fenster fast nicht zu umgehen. Am ehesten noch bei Eckhäusern und Innenhöfen. Um ein Beispiel solcher Bauart (s. Abb. 27) zu geben, verweise ich auf die Giselasäle in Floridsdorf bei Wien,*) wo der Architekt Friedrich von Dietz Fenster und Türen eines Konzertsaales in der Mitte sammelt und seitlich durch Mauern einfaßt, denen durch den Schmuck etwas Massives, Kraftvolles gegeben ist. Die Mauerpfeiler verjüngen sich nach oben, laden aber scheinbar seitlich in Voluten aus, wodurch sehr einfach etwas wie gebändigte Kraft zum Ausdruck kommt. Dabei ist sehr auffallend Rücksicht genommen auf einen harmonischen Linienakkord; bezeichnend dafür, wie die mittleren Fensterpfeiler aus dem Sockel hervorwachsen.

6. Man beachte an dieser Abbildung, daß der Bau einfach verputzt ist und die Illusion des Kraftvollen u. a. hervorgerufen wird durch federnde Linienzüge, die ohne jeden barocken Aufwand schlicht in den Bewurf geritzt sind. Ähnlich entsprechen der Verputztechnik die parallel geführten Vertikalen an den unteren Pfeilerteilen, durch die ein Straffen der Glieder erzielt wird. Es kann also gesagt werden, diese Ornamente seien dem Material entsprechend erdacht und werden diesem nicht aufgedrungen, wie es an klassischen Fassaden nur zu oft der Fall ist. Gerade für den landesüblichen Verputz hat sich die Moderne eine wirksame Art zurechtgelegt, indem sie gerauhte und glatte

*) Meine Abbildung nach „Neue Architektur" I, Tafel 57.



Abb. 27. Fr. von Dietz, Giselasäle in Floridsdorf.

Flächen wechseln läßt, so daß die ausgesparten hellen Flächen ebenso zur Wirkung beitragen, wie die in Licht und Schatten durchmodellierten rauhen. Man betrachte daraufhin nochmals oben Abb. 27, wie wirksam da der Wechsel in der Verputztechnik zur Geltung kommt. Ich kenne eine Villa in Karlsruhe, da besteht der ganze ornamentale Schmuck in zwei geschweiften Linien unter einem Eckerker, sonst wird lediglich der Gegensatz schwerer Rustika unten mit den Verputzflächen oben zur Wirkung herangezogen.

Das Denken im Material, das im modernen Kunstgewerbe eine so große Rolle spielt, beherrscht also auch, und zwar sehr stark, den dekorativen Fassadenbau. Man führt neue Materialien ein und erzielt damit, indem man sich in ihren Grenzen hält, gute Erfolge. So eignet sich für die Großstadt vorzüglich gebrannter und emaillierter Ton. Straßenstaub und Ruß lassen sich davon leicht abwaschen, und es bietet sich zugleich Anlaß zur Wiedereinführung reicher Farbenkompositionen in unsere öden Straßenfluchten. Dann wird sehr glücklich mit Einzelheiten in Metallbronze, Eisen, Kupfer u. dgl. gewirtschaftet. Ich verweise auf die S. 89 folgende Abb. 35, wo

die Knöpfe unter dem Dach, an denen der Vorhang hängend vorgestellt werden soll, in Metall ausgeführt gedacht sind. Bronze auf Stein, in den Farben richtig ausgeglichen, gibt eine sehr elegante Wirkung.

Alle diese Dinge gelten in noch erhöhtem Maße für die Villa, auf die ich hier nicht eingehen will. Sie ist wie das Grabmal im Gebiete des Denkmalbaues zu sehr der persönlichen Willkür preisgegeben. Sobald die Bauvorschriften eingehalten sind, glaubt jeder machen zu können, was ihm einfällt. Daß Rücksicht zu nehmen ist auf die umgebende Natur, Villengruppen irgendwie harmonisch zusammenstimmen sollten und schließlich für allen Eigenwillen Grenzen gibt, wird oft genug mißachtet. Ein Ausweg bleibt immer: daß man sein Heim innen ausbaut, wie die individuellen Ansprüche es verlangen, ohne jede Rücksicht auf das Äußere, und es der gütigen Mutter Natur überläßt, ein Weinblatt über das zu breiten, was dem Blick besser mitleidig entzogen bleibt. Villen, die im Grün des emporrankenden Laubes verschwinden, sind besonders in England beliebt.



Kunstgewerbe.

Die beiden Nachbarorte, in denen ich diese Vorträge hielt (Bielitz — Biala), sind bedeutende Industriestädte. Die Bevölkerung sucht in der Kunst Zerstreuung und erblickt in ihr gern das Mittel zur Entwicklung eines dem geschäftsmännischen Brauch entsprechenden Luxus. Die Kunst ist hier nicht bodenständig, sondern sucht Schritt zu halten mit der herrschenden Mode des Reichszentrums Wien. Will jemand ganz sicher gehen, dann läßt er sein Haus von einem Wiener Architekten bauen, noch häufiger bezieht er seine Möbel aus Wien. Und die am Orte selbst tätigen Baumeister, Möbeltischler und Dekorateure müssen, wollen sie aufkommen, stets auf dem Laufenden des Wiener Geschmacks sein; sie versorgen sich daher womöglich mit Hilfskräften, die an der Donau herangebildet wurden. Gelingt es, eine Neuschöpfung in einem Wiener Blatte, oder gar in einer Kunstzeitschrift zur Sprache zu bringen, dann ist alle Welt einig in dem Urteile, daß da etwas Bedeutendes geleistet worden sei.

Diese Art der Befriedigung des Kunstbedürfnisses wird wohl noch an sehr vielen Orten typisch zu finden sein, besonders da, wo der gesamte ökonomische Betrieb von der zentralen Börse, den Banken und dem Großhandel abhängig ist. Wehe dem Künstler, der sich an solchen Orten niederläßt und versucht, in seiner Persönlichkeit die Würde der Kunst zu verkörpern. Er wird hohnlachend begraben. Nur der Schmarotzer kann da gedeihen oder zur Not jemand, der nicht darauf

angewiesen ist, von seiner Hände Arbeit zu leben.*) — Ob in solchen Städten wohl ein Wandel einträte, wenn der Bevölkerung zum Bewußtsein käme, daß ihr Gebaren gänzlich unmodern ist? Worauf wir heute mit allen Mitteln hinarbeiten, das ist gerade die Entwertung alles sklavisch Nachgemachten, das Wecken individueller Eigenart und sei es auch um den Preis der weitgehendsten Beschränkung. Wir verlangen von der modernen Stadt, wie vom modernen Menschen, daß sie sich des Rechtes eigener Ideen und Formen bewußt sei und jedes Bemühen, solche zu finden, mit der wärmsten Anteilnahme unterstütze. Wie sich überall das Interesse für die geschichtlichen Voraussetzungen der Gemeinden regt, so muß als nächster Schritt ein gewisser Stolz auf die heimische Art folgen, das Bemühen alle bodenständigen Keime nach Kräften zu fördern und zu pflegen.

Mit der Kunst ist es nun freilich eine eigene Sache. Was wird uns da gerade in unseren Tagen nicht alles als individuelle Großtat vorgesetzt und läuft doch schließlich nur zu oft auf die schamloseste Frechheit im Wiederkäuen verblüffender Effekte heraus! Dem ungeheuren Andrange des Künstlerproletariates und seinen leeren Einfällen gegenüber, ist das Publikum völlig ratlos. Und doch ist die Lösung naheliegend. In diesem Durcheinander von wenig Gutem und viel Schlechtem kann nur das Bewußtwerden eines Maßstabes Rettung und Gesundung bringen, eines Maßstabes, der nicht erst gesucht zu werden braucht, sondern von den Führern längst ausgerufen und angenommen ist: möglichste Einfachheit auf der Grund-

*) Übrigens sollten sich moderne Künstler gerade in solchen Industriestädten niederlassen in der Absicht, der am Orte heimischen Industrie in ihren kunstgewerblichen Vorlagen vorwärts zu helfen. Da ließe sich bei uns noch alles machen. Ein Ansatz liegt vor in den Kunstgewerbeschulen, wenn als Lehrkräfte tüchtige, bewährte Künstler, die mit der Zeit gehen, berufen werden. — Ich sah in Graz eine Ausstellung des „Gewerbeförderungs-Institutes“, die sich besser im Rahmen der Handwerkergenossenschaften als in einem der größten öffentlichen Säle abgespielt hätte. Dadurch wird nur falscher Ehrgeiz geweckt.

lage des Zweckmäßigen. Haltet diese Forderung im Gedächtnis und die von Stunde zu Stunde wachsende Schar frühreifer Genieabenteurer wird wie Wachs am warmen Lichte in die Breite fließen, es wird von ihr kaum eine Erhöhung übrigbleiben.

Der Feldruf nach dem Einfachen und Zweckmäßigen bringt es mit sich, daß heute wieder, wie an den Uranfängen jeder Kunstentwicklung das Kunstgewerbe die Führung hat. Wollen wir einfach und zweckmäßig sein, dann müssen wir eben beim allernächsten Zweck beginnen, z. B. bei dem Stuhl, auf dem wir sitzen. Und da gibt es nun zwei Wege, das Entsprechende zu finden. Der eine liegt im Aufsuchen dessen, was durch Gebrauch und Überlieferung bewährt, aber von allerhand Modestimmungen entstellt oder in den Hintergrund gedrängt worden ist. Manche der englischen Modernen sind gern solchen Spuren nachgegangen. Man nehme nur einen Speisezimmerstuhl von Walter Crane: vier vertikale Pfosten, durch horizontale Spreizen und den Sitz verbunden, zugleich die Lehnen bildend und im Rücken unten durch Strohgeflecht, oben durch lotrechte Latten gefüllt. Man möchte glauben, der Künstler habe diesen Stuhl in der Urväter Hausrat entdeckt. Solche Dinge sollten auf allen Gebieten die Lokalmuseen sammeln; da würden mehr gesunde Anregungen zutage kommen, als in dem Wetteifer, sich gegenseitig an kostbarem internationalem Kunstbesitz zu überbieten. Der praktische Aufbau eines landesüblichen Tisches oder Bettes könnte sich leicht zu allgemeiner Anerkennung durchsetzen. Freilich lassen sich solche historisch gewordene, von keinem Einzelnen erfundene Motive nicht patentieren.

Anders das aus der Beobachtung des praktischen Bedürfnisses heraus Geschaffene. Darin sind unter Führung der großen englischen Bahnbrecher Chippendale und Sheraton, van de Velde und unsere tonangebenden deutschen Meister groß. Man nehme die Möbel eines Wohnzimmers von Riemerschmied. Quer vom Ende des Vorderfußes zum oberen Ab-

schluß ziehen sich zwischen den lotrechten Pfosten diagonale Seitenteile, in der Wirkung verstärkt durch Spreizen, die ihnen im Winkel entgegenstreben.

Ein einfach und praktisch gebautes Möbel ist nun freilich noch kein Kunstwerk. Es müssen zum mindesten gewisse Voraussetzungen erfüllt, Verhältniswerte beobachtet werden, die abhängig sind von den ins Spiel kommenden Kräften und Funktionen, ähnlich wie sie ja auch die Natur in ihren Gewächsen gesetzmäßig innehält. Man nennt ein solches Möbel dann ästhetisch gebaut. Zum Künstlerischen gehören noch gewisse Eigenwerte, von denen später zu reden sein wird.

Was da unter unseren Augen geschieht, ist eine sehr bedeutungsvolle Wendung in der Geschichte des Möbelbaues. Man vergegenwärtige sich nur, wie die Entwicklung bisher vor sich ging. Nehmen wir wieder den Stuhl. Seit Jahrhunderten ist er im Aufbau immer der gleiche geblieben. Die Änderungen bezogen sich fast ausschließlich darauf, ob man die einzelnen Teile gerade ließ oder so und so schweifte, hauptsächlich aber darauf, mit welchen Ornamenten man das überlieferte Gerüst schmückte. So wurde der Stuhl ein wahrer Stilzeiger: heute überzog man ihn mit schön geschwungenen Renaissance-, morgen mit schweren Barockverzierungen, dann löste man ihn ganz in Rokokoschnörkel auf, und als die Ernüchterung eintrat, brachte man wieder die einfachen antiken Motive an. Das XIX. Jahrhundert hat dann, seinem historisierenden Grundcharakter entsprechend, alle diese nach sämtlichen Stilperioden abgewandelten Stühle womöglich in ein und demselben Zimmer zusammengestellt.

Seit einigen Jahren hat sich das Blatt nun endlich gründlich gewendet. Man entfernt zunächst einmal all das wuchernde Ornament und stellt sich so wieder vor die uranfängliche Aufgabe selbst: wie soll man einen Stuhl vernünftig bauen? Es ist, wie wenn nach langer Krankheit und Quacksalberei der erste Schritt zur richtigen Behandlung gemacht würde. Zuerst das Zweckmäßige, und dann alles übrige!

Hoffentlich interessieren sich für diese Dinge bald auch Kreise, die der Verbesserung unserer Gesundheitseinrichtungen nachdenken. Dann dürfte der Umfang des Nachsinnens über einen vernünftigen künstlerischen Möbelbau noch viel gründlicher ausgedehnt werden. Denn da wird man nicht davor zurückschrecken, zu fragen, ob denn die überlieferten Möbel nach den modernen hygienischen Anschauungen überhaupt noch zu brauchen sind. Ich würde glauben, wenn wir uns angewöhnten, weniger zu sitzen, d. h. den Körper nicht systematisch zusammenzuklappen, dafür aber die Glieder mehr in straffe Anspannung, wie beim Stehen, oder gelöstes Ruhen, wie beim Liegen nach Art der Griechen, zu bringen, so würden unsere Bureaukraten in allen Ämtern mit der Zeit weniger denkfaul. Das zur Gewohnheit gewordene Hocken vor dem grünen Tisch schwächt Körper und Geist.

Mit solchen Vorschlägen stoßen wir nun freilich gleich auf die Widerstände, die sich jeder Erneuerung unseres gesamten Lebens entgegenstellen, sobald man von der Prüfung scheinbar selbstverständlicher Voraussetzungen unserer Gewohnheiten ausgeht. Ich möchte den Bureaukraten sehen, der sich, ohne daß es ihm unmittelbar ans Leben ginge, von seinen „wichtigen" Alltagsgewohnheiten abbringen ließe. Man mag ihm vernünftige und einfach schöne Möbel bauen, so viel man will, er bleibt doch sitzen. Und das gilt ganz allgemein. Nutzkünstler und Möbeltischler können, soviel sie wollen, einig sein in dem Bestreben, nur das Gute und Einfache auf den Markt zu bringen, das Publikum läßt beide doch im Stich. Die Nachfrage richtet sich immer noch in der Masse nach Luxusmöbeln, die mit Ornamenten überladen oder sonst reich ausgestattet sind. Es liegt also zum guten Teil am Publikum selbst, wenn die ernsten und tüchtigen Bemühungen unserer bahnbrechenden Meister fruchtlos bleiben und nur die auf allerhand Effekte hin gearbeiteten Möbel die Herstellung lohnen. So mußten denn auch die führenden Nutzkünstler, wie Pankok, Behrens u. a., reiche Möbel bauen, wenn sie auf

Absatz rechnen wollten. Da kommen dann bisweilen aus den Händen auch dieser Bahnbrecher Schöpfungen zutage, die gesucht erscheinen. Ich erwähne ein Pult im Eheschließungszimmer in Dessau und eine Kommode von Pankok, ausgeführt von den vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München. Die Folge solcher Undinge ist eine in vieler Beziehung unheilvolle. Das Einfache und Zweckmäßige ist zugleich das schwerste, setzt bei dem, der es sucht, den Kern genialer Begabung, die Empfindung für das, worauf es in erster Linie ankommt, voraus. Virtuosen, die das Komplizierte und nach allen Richtungen Schillernde überraschend abzuwandeln wissen, gibt es unzählige. Die stürzen sich dann auf solche z. T. durch die Not der ungesunden Nachfrage entstandene Effektstücke; das Einfache, auf einen sehr vornehmen Geschmack Rechnende bleibt unbeachtet. Das Publikum wieder, das in der Masse gar nicht durchschaut, worin der gesunde Kern der modernen Bewegung liegt, nimmt die schließlich herauskommenden Verzerrungen für bare Münze, weiß gar nicht, daß ihm da Blech statt des tatsächlich vorhandenen Goldes verabreicht wird. So entsteht die falsche Beurteilung der eigenen Zeit, das Witzeln und Spotten, die oberflächliche Art des Verkehrs mit Kunstwerken, die niemandem von Nutzen ist, dafür aber gründlich allen schadet. Es fehlt eben jeder Maßstab. Obrist hat einmal den Vorschlag gemacht, man sollte allerorten Skioptikonvorträge veranstalten und durch Anschauung und Vergleich hinarbeiten auf eine klare Scheidung guter und schlechter Ware. Ich weiß nicht, ob der Versuch irgendwo mit Erfolg gemacht worden ist. Schultze-Naumburg gibt derartige Gegenüberstellungen jetzt im „Kunstwart".

Am nächsten dürfte die Gefahr der Entstellung liegen bei einer Art von Möbeln, deren Entwerfen den feinsten Geschmack voraussetzt. Die Künstler richten dabei ihr Augenmerk auf das Geltendmachen der Schönheit des Materials durch farbige Belebung. Früher hat man beim Holz z. B. wohl darauf gesehen, dem Auge die im Querschnitt zutage tretenden Figuren

der Wachstumsschichten darzubieten, hat sich aber darauf beschränkt, die Maserung durch braune Politur oder Beize zu heben. Heute lauscht man diesen Figuren Geheimnisse ab, die, wie an den Gemälden, die überlieferte „braune Sauce" zu Falle bringen und auch dem Möbel allen möglichen hellen, farbigen Reiz zurückerobern sollen. Es scheint mir mit zu den feinsten künstlerischen Aufgaben zu gehören, die Wachstumsfiguren in ihren derben oder zarten, großzügigen oder feingliedrigen Bildungen mit entsprechenden, in das Holz eingelassenen Farben zusammenzureimen. Ich habe auf Ausstellungen Möbel gesehen, die ganz einfach gebaut und jedes Ornamentes bar, nur um dieses stillen Einklanges von Figur und Farbe willen einen lebhaft befriedigenden Eindruck machten. Das scheinen mir jetzt die modernsten Möbel zu sein. Es ist selbstverständlich, daß sie nicht in den ersten besten Raum gestellt werden können, dieser vielmehr für ihre Aufnahme zugerichtet sein muß. Damit komme ich auf das Gebiet des modernen Innenraumes.

Wir sind zunächst gewöhnt, unsere Wohnzimmer als streng rechtwinklig gestaltete Raumkasten vor uns zu haben. Das hängt mit der möglichst ökonomischen Ausnutzung des eng begrenzten Raumes der städtischen Mietkasernen zusammen, die bisher tonangebend waren. Die gerade Balkendecke über den im Raster verteilten Zimmern, das ist das Hergebrachte, nur die Gruppierung wechselt, je nach der Kopfzahl und den Ansprüchen der mietenden Partei. Auf diese Art kann jeder spekulative Bauunternehmer sich natürlich einen rein fabriksmäßigen Betrieb einrichten. Heute ändert sich die Situation etwas. Unsere Nerven halten dem lärmenden Hasten der immer volkreicher werdenden Städte nicht mehr stand, wir drängen aus dem Geschäftstreiben hinaus vor die Stadtgrenze. Das moderne Wohnhaus ist, dank dem Fortschritt des Verkehrs und der Bodenreform, nicht mehr das vielstöckige Miethaus, bestimmt für eine Unzahl von Parteien, sondern das Einfamilienhaus, womöglich freistehend im Garten: die Villa. Unsere Städte wachsen nicht mehr in die Höhe, sondern dehnen sich in die Breite.

Damit ist nun auch die Bahn frei geworden für eine den individuellen Neigungen entsprechende Gestaltung der Wohnräume. Besteller und Architekt treffen sich in dem Wunsche, dem Innenraum die starre geometrische Kastenform zu nehmen, ihn malerisch durch Schiebwände, weite Alkoven, tiefe Erker, vorspringende Balkone und Terrassen zu gliedern und zu erweitern, sonnige Schlafzimmer mit warmen Stuben für den Winter und kühlen Winkeln für den Sommer heimlich abwechseln zu lassen, endlich dem ganzen Hause in der weiträumigen Halle oder Diele einen Sammelpunkt zu geben. Davon war z. T. bereits S. 46 f. die Rede. Hier interessiert nur die Ausstattung der Innenräume. Die moderne Kunst unterzieht diese Aufgabe in ihrer Gesamtheit einer Neuordnung, sie bleibt nicht etwa bei Einführung eines neuen Wandschmuckes stehen. In erster Linie wird die Lichtzufuhr nach der Bestimmung des einzelnen Raumes und der Neigung des Bewohners geregelt. Ich werde die Fenster in meinem Schlafzimmer anders anordnen, als im Wohnzimmer, und diese wieder anders, als in meinem Arbeitszimmer. Dadurch bekommt jedes Gemach sofort seinen eigenen Charakter. Früher ging man von der Fassade aus, die Innenräume mußten sich nur zu oft dem Außenbau unterordnen, die in Stockwerken rhythmisch fortlaufende Fensterreihe war geradezu ausschlaggebend. Heute baut man zweckmäßig von innen nach außen. Die Fassade muß sich den inneren Raumverhältnissen und der wechselnden Beleuchtung fügen.

Sind die Möbel geschmackvoll und die Fenster eigenartig verteilt, so darf die Tür nicht zurückbleiben. In einem modern eingerichteten Zimmer kann eine in der alten Art belassene Tür alle Harmonie zerstören. Dergleichen zeigt sich oft in Mietwohnungen, die mit modernen Möbeln und Tapeten ausgestattet wurden, während Fenster und Türen, Fußboden und Decke nicht berührt werden durften. Da ergibt sich dann deutlich, daß die moderne Kunst eine Erneuerung von Grund aus verlangt und das halb Moderne mehr abstößt als das



Abb. 28. Van de Velde, Musikzimmer im Folkwang-Museum des Herrn Osthaus in Hagen i. W.

ganz Altmodische. Nun denke man sich nur einen Hausbesitzer, der den Parteien erlaubt, Erker und Balkone auszubrechen, neuartige Fenster und Türen einzusetzen u. dgl. m. Da der moderne Geschmack von jedem einzelnen Besteller Individualität verlangt, wird der eine, weil er seine Wohnung von innen nach außen komponiert, mitten in die rechteckigen Fensterfluchten Öffnungen im Hufeisenbogen einfügen und an Stellen nach außen durchbrechen, wo oben eine neue, auf den Unterbau rechnende Konstruktion einsetzt. Der andere wird Türen in Form von Achtern oder aufgesperrten Drachenmäulern komponieren. Was fällt nicht alles einem selbstherrlichen Dilettanten ein!

Abb. 28 zeigt das Musikzimmer des Carl Osthaus gehörigen Folkwang-Museums in Hagen von van de Velde. Man betrachte zunächst nur die Türe. Sie zeigt, daß man sehr gut bei der rechteckigen Gestalt bleiben und lediglich durch die Umrahmung und die Fügung der Flügel modern wirken kann. Oben legt sich ein Segmentbogen mit Volutenansätzen an den Enden über den Türstock, die Seitenränder laden am oberen Ende kaum merkbar aus. Einfacher ist das Motiv nicht zu denken. Die ganze Wirkung ist auf den stillen Einklang der Linien und Farben gestellt. Die rosagelbe Wand wird durch Türen und Möbel in Natureiche und durch Bezüge in rotbraunem Velvet abgelöst; von der Linienführung später. Das nun sind neben der malerischen Gruppierung der Raumformen und der Individualisierung der Lichtzufuhr die wichtigsten Mittel, mit denen der moderne Raumkünstler arbeitet. Das Ornament erscheint ganz zurückgedrängt. So z. B. gleich bei dem Musikzimmer van de Veldes: Fällt nicht selbst in der Schwarz-Weiß-Abbildung auf, daß an den Wänden kein Muster erscheint, sie vielmehr ganz glatt gehalten sind?*)

Die moderne Kunst hat inbezug auf den Wandschmuck

*) Das Wandbild, von E. R. Weiß in Kaseïnfarben auf Leinwand gemalt, ist erst neuerdings hinzugekommen. Es sind zwei schwebende Figuren, die musizieren, und vier stehende, die zuhören.

eine fast sprunghafte Entwicklung hinter sich. Der im Augenblick (1906) gültige Geschmack setzte sich zuerst auf den sog. sezessionistischen Kunstausstellungen durch: jeder Raum sollte eine Farbenkomposition sein, ein Gedicht, wie man sich gern ausdrückt, dessen Farbenstimmung Sinne und Gemüt des Beschauers von vornherein gefangen nimmt. Die Ausstellungsräume hörten endlich einmal auf, Bildermagazine zu sein, die Farben der Gemälde und Rahmen wurden mit den sie umschließenden Wänden in eine wirkungsvolle Einheit gebracht, dem Kunstwerk des Malers und Bildhauers kam die Schöpfung des Dekorateurs auf halbem Wege entgegen. Diese Art der Veranstaltung von Ausstellungen hat sich jetzt allgemein eingebürgert,*) und, was das wichtigste ist, sie ist dem Prinzip nach auch auf die Einrichtung unserer Wohnräume übergegangen.

Man betrete, sagen wir, eine der Künstlervillen auf der Mathildenhöhe bei Darmstadt: vom ersten Schritt an umfangen uns Farben und Linien als die eigentlich maßgebenden Elemente. Das beginnt schon auf der Diele, bietet sich in immer neuen Akkorden in jedem der Räume des Erdgeschosses dar und fordert in den intimen Gemächern des ersten Stockes erst recht sein Ausklingen. Was man da an Eindrücken empfängt, läßt sich nicht mit Worten beschreiben, das will in Farben gesehen sein.

Wohl aber läßt sich an Abbildungen klar machen, was das heißt: Linienkomposition. Man sieht in unserem van de Velde-Zimmer Abb. 28 die leicht geschweiften Linien des Türrahmens, die Lotrechten der Zimmerecken und dazu in wohltuendem Kontrast die schöne Schwingung im Umriß der Täfelung und Polsterung der unteren Wandteile. Man beachte, wie dieser Linienschwung von der Türfüllung aufgenommen

*) Manche Ausstellungen stehen heute mehr als gut im Zeichen dieser „Raumkunst". Man macht die Räume fertig, bevor noch die Bilder da sind und die Jury wählt dann aus, je nachdem die eingesandten Sachen sich mit den Farben einzeln oder in Gruppen zusammen stellen lassen oder nicht.

wird und auch in den Möbeln jede Dissonanz vermieden ist. Wie einfach sind doch diese Linienwerte zusammengebracht, wie ruhig klingen diese Schwingungen und Kontraste zusammen! Das um den Türrahmen gelegte Bild ist, wie gesagt, jüngeren Datums; dagegen ist das Oberlicht in Tiffanyglas mit dem Ganzen zusammen von van de Velde komponiert.

Das ist moderne Kunst. Was einst Leonardo in seinem Abendmahl und der wunderbaren Londoner Grottenmadonna an Harmonien auf dem Gebiete eines auch ethisch hochstehenden Figurenbildes hervorzuzaubern wußte, das soll sich jetzt wohlklingend durch unser Alltagsleben schlingen. Man ahnt, was sich da als heranreifendes Merkmal unserer hastenden, wütend vorwärts ringenden Zeit ganz still ankündigt: die tiefe Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, nach stillem Sein statt des ewig drängenden Werdens. Und in derselben Sekunde, in der man dieses Symptom erkennt, wird auch klar: es können vorläufig nur wenige sein, die diesen labenden, uns von der Oberschicht unter den modernen Künstlern gebotenen Quell für sich zu nützen wissen. Die breite Unterschicht der „Maler" kann getrost bei ihrem Schreien und Stoßen bleiben, das Publikum ist dergleichen von der Weltbörse her zu sehr gewöhnt, als daß es so leicht zum Gesunden bekehrt werden könnte. Und ebenso mögen die raffiniert Nervösen, die dem entgegengesetzten Extrem zuneigen, ihren Weg gehen: Der geborene Künstler findet trotzdem seinen Weg. Man betrachte daraufhin Bilder von Valentin Seroff.

Linien und Farben: indem das moderne Kunstgewerbe auf sie und ihre Wirkung in der Fläche, die Linie ohne Raum-, die Farbe ohne Tonwert zurückgreift, ist sie bei den Urelementen aller dekorativen Wirkung angelangt und kann beginnen, die Probleme des Schmuckes von Grund auf neu durchzuarbeiten. In diesem Bestreben wird sie von dem Hauptvertreter in der Gruppe dekorativ schaffender Kunstströmungen unterstützt: von Japan. Darauf komme ich noch zurück.

Waren denn aber Linien und Farben nicht immer die

Elemente der Dekoration von Innenräumen? Gewiß. Wenn ich nach Pompeji gehe, dann finde ich etwas, das der modernen Art fern verwandt ist. Das pompejanische Rot, das tiefe Schwarz, das satte Weiß und helle Blau sind auch Errungenschaften einer künstlerisch hochentwickelten Zeit gewesen. Damals aber hatte man sich eben erst so recht des Wandbildes auf dieser bunten theatralisch belebten Unterlage bemächtigt, und so kam es, daß die Architekturbilder, Landschaften und mythologischen Darstellungen zur Hauptsache gemacht wurden. Heute verzichtet man auf das alles. Die Linie soll nicht in der Zeichnung, die man im Wandschmuck sieht, sie soll vielmehr in der Anordnung der Möbel und deren Bildung liegen. Dieser Tatsache gegenüber fragt man: Woher die völlige Ausmerzung jedes in die Augen fallenden Musters an unseren Wänden, warum die Beschränkung auf ganz einfarbige Flächen, höchstens ein ganz unauffälliges Streumuster?

Im gegebenen Falle liegt wohl zweifellos die Äußerung eines uralten Entwicklungsgesetzes vor: man fällt bei Übersättigung aus dem einen Extrem ins andre. Hauptbeispiel bleibt immer das Umspringen aus dem pompösen Barock Louis XIV. in den zierlichen Schmuck der Regence und das Rokoko. So auch in unseren Tagen. Es ist noch gar nicht lange her, da sahen unsere Zimmer durchweg aus, als wären die Wände mit schweren persischen Seiden- und Samtstoffen behängt, freilich nicht im Original, sondern in nachahmender Malerei und Tapeten. Das waren jene zahllosen in der Diagonale fortlaufenden Muster, meist mit Palmettenmotiven gefüllt. Man vergleiche nur im Museum maurische Stoffe mit ihren abendländischen Nachahmungen und wird bald finden, wie sehr sie die Vorbilder dieser Dekoration, besonders das bekannte Spitzovalmuster lieferten, auch in den Farben. Dann kam die Zeit, wo man Neues an den Wänden wollte und große bunte Blumen- und Pflanzenmotive japanischer Art aufmalte oder -klebte. Diese aufdringlichen Blumenbeete an den Wänden sind es wohl in erster Linie gewesen, die bei feinfühligen

Menschen den Umschlag in die völlige Verneinung alles Ornamentes herbeiführten. Heute stimmt man auch die Wohnräume in wechselnden Farbenakkorden und geht so vor, daß der eigentlichen Wandfläche entweder eine hohe Borte unten oder eine schmälere, durch passendes Ornament belebte oben entgegengesetzt wird.

Die Decke hat durch die Einführung des elektrischen Lichtes und neuerdings durch das Beliebtwerden des Eisenbetonbaues eine Änderung erfahren. Man kombiniert gern die Felder dieser Technik mit heller, verdeckter Beleuchtung, die dann nach unten weiß wiederstrahlen soll. Der Fußboden ist im wesentlichen unverändert geblieben.

Das Problem der Innendekoration beherrscht geradezu unser modernes Kunstleben. Wie früher die unzähligen Bildersäle, so ermüden auf heutigen Ausstellungen die endlosen Reihen von Innenräumen aller Art, die ohne natürliche Gruppierung und Trennung wie die Zellen eines Bienenstockes ohne Unterbrechung aneinander gereiht erscheinen. Auf der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 warteten des Besuchers über hundert derartiger Räume; es war eine schwere Arbeit, keine angenehme Anregung, sie alle zu durchwandern trotz der vernünftigen Gesamteinteilung. — Ich verzichte in diesem Abschnitte auf reicheres Abbildungsmaterial. Man blicke aufmerksam um sich und wird mehr als genug Beispiele vorfinden.



Ornament.

Die moderne Bewegung auf dem Gebiete des Kunstgewerbes beginnt ungefähr im Jahre 1895 und ist gerichtet gegen die schulmäßige Auffassung, mit der man seit dem Jahre 1851 dem Gewerbe aufzuhelfen suchte. Damals wurde die erste Weltausstellung in London eröffnet, auf der man die europäische Ware überblicken und mit der asiatischen vergleichen konnte. Es war Gottfried Semper, der zugleich mit englischen Gesinnungsgenossen erkannte, wie not es tue, bei uns den Geschmack zu heben und den Handwerkern durch Unterweisung einen halbwegs gesunden Halt zu bieten. Es stellte sich heraus, daß die Inder z. B. ihre Ornamente besser dem Material anzupassen und dem Zweck des Gerätes unterzuordnen wüßten, als die europäischen Werkstätten, die nach Vorlagewerken arbeiteten und ganz willkürlich Ornamente, die, sagen wir, für Stein erdacht waren, womöglich für Teppiche verwendeten. Man ging demnach darauf aus, den Handwerkern Originale vor Augen zu stellen und gründete die Kunstgewerbemuseen, die heute, ihrem ursprünglichen Zweck ganz entfremdet, Riesenmagazine für alles geworden sind, was die Sammelwut auf kunstgewerblichem Gebiete zusammenzutragen vermag. An sie gliederten sich die Kunstgewerbeschulen, die, so wohltätig sie ursprünglich gewirkt haben mögen, schließlich doch alle freie künstlerische Betätigung unterbanden und die Schüler zu Sklaven der von den Lehrern erfundenen Ornamentsysteme machten.

Dagegen erhoben sich nun vor etwa zehn Jahren Künstler, die ursprünglich gar nicht Kunstgewerbetreibende gewesen

waren. Eine Krisis im Gebiete der Malerei und Plastik, von der noch zu reden sein wird, hatte sie in die Wege der Nutzkunst gedrängt. Sie sagten sich: Wozu dem Publikum Bilder und Statuen aufdrängen, die es doch nicht genügend schätzt und bezahlt; laßt uns lieber von unten anfangen und unsere künstlerische Erfahrung auf einem Gebiete anwenden, dem niemand ausweichen kann und das daher, richtig bebaut, uns alle zusammen reichlich und nutzbringend beschäftigen kann. So kamen die großen technisch-künstlerischen Errungenschaften der modernen Malerei dem Gewerbe zugute, und heute ist es tatsächlich so, daß der einzelne Künstler, nicht mehr die Schule, die Führung hat. Ich nenne einige der bedeutendsten Meister. Vor allen den so früh verstorbenen Otto Eckmann. Er war, wie berichtet wird, ursprünglich Illustrator. Dann Obrist, der von den Naturwissenschaften und der Plastik herkam; Riemerschmied, der Landschafter; van de Velde, der Impressionist; Pankok, der Landschafter und Porträtist, usf.*) Was diese Künstler geleistet haben, ist m. E. in der Tat bahnbrechend. Durch sie wurde das Ornament der engen Sphäre der Nachahmer, Naturalisten und Stilisten entrückt und ist wieder ein Gebiet freier künstlerischer Betätigung geworden.

Zunächst ist mehr als früher der Gebrauchszweck jenes Gegenstandes, der mit Ornamenten geschmückt werden soll, zum Ausgangspunkt aller Betätigung gemacht worden. Das versteht sich nach dem, was im letzten Abschnitt über den Möbelbau und die Ausstattung von Innenräumen gesagt worden ist, fast von selbst. Wir fangen an, das Gesunde an der Theorie, die Bötticher der griechischen Kunst auf den Leib messen wollte, zu verstehen und uns zunutze zu machen. Die Ornamente der griechischen Kunst sind aus unzähligen, z. T. jetzt schon durchschaubaren historischen Voraussetzungen g e w o r d e n, das moderne Ornament aber wird g e s c h a f f e n. Und nur dafür kann grundsätzlich gelten, was Bötticher dem Haupte eines Gesetz-

*) Die Kunst IV (1901), S. 338.

gebers der griechischen Architektur entsprungen sein lassen wollte: die Bedeutung des Schmuckes als Funktionsausdruck. Ein Beispiel. Man kann eine rechteckige Öffnung sehr verschieden auffassen, wenn die Aufgabe gestellt wird, sie mit einem Rahmen zu umgeben. Der eine wird sie sich als tote Öffnung denken und auf allen Seiten einen gleich breiten Rand herumlegen; das hat man seit der Renaissance mit Vorliebe getan. Die Antike und Gotik aber, die beiden Stile, die ihre Gestalten im Wetteifer mit der Natur wachsend bildeten, empfanden ein solches Rechteck als ein Gebilde, dem Kräfte eingehaucht werden könnten. Sie bildeten den Rahmen nach dem Beispiel der Baukunst. War das Rechteck mehr hoch als breit, dann stellte man seitlich Säulen oder Pfeiler auf Konsolen und ließ sie einen Giebel tragen, d. h. die Kräfte der Bauformen kamen funktionell auch der lebendigen Lösung der kunstgewerblichen Aufgabe zugute. Für Detailformen vgl. Lipps, Raumästhetik.

Heute entlehnt man nicht mehr bei der Architektur. Die ornamentale Aufgabe ist dadurch natürlich schwieriger geworden. Man sucht sich ganz selbständig klar zu machen, welche Kräfte einem rein zweckmäßig fertiggestellten Gebilde innewohnten: das eine Glied wird tragen, das andere lasten, ein drittes füllen. Ein Anschwellen nach oben, ein Ausbauchen nach unten und ein kräfteloses Sichausbreiten in der Fläche würde diesen drei Funktionen entsprechen. Man nehme wieder die S. 69 oder 113 abgebildete Tür van de Veldes. Wie einfach und selbstverständlich ist da durch das seitliche Ausweichen der Lotrechten oben und das Zusammenfassen durch den flachen Bogen mit seinen Eckhaken das Aufstreben und Haltmachen ausgedrückt. Oder man betrachte nochmals S. 59 die Fassade der Giselasäle in Floridsdorf: mit wie wenigen Mitteln dem die Wände auseinander treibenden Flachbogen da ein kräftiger Widerstand entgegengesetzt ist. Ich habe natürlich nur ganz einfache und naheliegende Beispiele erwähnt. Man sehe moderne Schöpfungen von diesem Standpunkt aus an und wird bald empfinden, wie reich die Aufgaben werden können. Es

wird sich dann auch bald die Regung eines Urteils einstellen, ob eine Arbeit von diesem Gesichtspunkt aus gut oder schlecht gelöst ist, oder ob sie im einzelnen Falle bewußt zugunsten eines anderen künstlerischen Wollens beiseite geschoben wurde, was ja natürlich oft genug vorkommen kann.

Die zweite, für die Phantasie des Künstlers außerordentlich anregende Veranlassung zur Erfindung eines Ornamentes geht vom Material, d. h. dem Stoff aus, in dem die Arbeit ausgeführt werden soll. Davon war bereits im voraufgehenden Abschnitte die Rede. Ist dem Künstler z. B. Edelmetall gegeben, dann kann er sich unter Umständen darauf beschränken, den diesen Stoffen innewohnenden Glanz durch polierte Flächen zur Geltung zu bringen. Klinger hat das an den Lehnen des Thrones seines Beethoven in der allerherrlichsten Ausführung anzuwenden gewußt. Das materialgerechte Motiv spielt im Juwelier- und Schmiedehandwerk die größte Rolle. Türbeschläge von Rathbone z. B. rechnen mit dem schönen Glanz schräger durch Biegungen in verschiedenes Licht gebrachter Metallflächen, die bald nach der Tiefe geschnitten, bald nach außen gebuckelt sind. Man wird von diesem Standpunkt aus auch den künstlerischen Wert der Technik beachten lernen. Wie sehr kann der Schrägschnitt und das Treiben die Absicht des Künstlers unterstützen! Über alle diese Dinge können hier nur Andeutungen fallen. Im Vorübergehen sei bemerkt, daß solche ursprünglich einem Material zuliebe angewendeten Formen, schließlich in anderes Material übertragen, einer ganzen Kunstrichtung zum stilistischen Merkmal werden können. So vermag ich z. B. die „krampfhaften“ Ausbauchungen des gotischen Blattwerkes nur als aus der Metalltechnik stammend zu verstehen.

Nun erst kommen wir zu dem Hauptgebiet, auf dem sich die Phantasietätigkeit der Künstler beim ornamentalen Schaffen zu allen Zeiten am meisten getummelt hat, auf das Gebiet der greifbaren, der Natur entnommenen Gestalt. Gebrauchszweck, sowie Material und Technik leiten nur auf

den rechten Weg, geben noch nichts positiv, d. h. als Gestalt im Ornament Verständliches. Die moderne Kunst ist zwar wirklich imstande, Gestalten frei ohne Naturvorbild und ohne die geometrische Handhabe zu erfinden; ich erinnere wieder an Klingers Beethovenlehne: da mag der Natur vielleicht ein Prinzip abgelauscht sein. Und das wäre dann gerade das, worauf es beim Ornament ankommt. Davon gleich mehr. Aber, wird man sagen, das Gewöhnliche ist doch, daß ich mit aus der Natur bekannten Gestalten bilde, ähnlich, wie ich mit konventionellen Worten sprechen muß, um verstanden zu werden. Dem ist entgegenzuhalten, daß das Ornament nicht so an die Natur gebunden ist, wie ein Gemälde oder ein Bildwerk. Es kann der Natur lediglich die Grundsätze entnehmen, nach denen ihre Gestalten gewachsen sind, und dann versuchen, mit dieser Erkenntnis als Schlüssel eigene Gestalten zu erschaffen. Es gibt im Augenblick drei neue Richtungen, die dieses Ziel, jede in ihrer Art, erreichen wollen.

Die erste ist jene, auf die Haeckel in seinen „Welträtseln" hinwies, ohne damals noch das, worauf es ankommt, zu ahnen. Die monistische Tendenz seiner Anschauung verführt ihn dazu, sich die künstlerische Aufgabe zu einfach, lediglich als Naturnachahmung vorzustellen. Er meint die Entdeckungen des Mikroskops, z. B. die Welt der Radiolarien böte eine ungeahnte Fülle von verborgenen Formen, deren eigenartige Schönheit und Mannigfaltigkeit alle von der menschlichen Phantasie geschaffenen Kunstprodukte weitaus übertreffe. Gewiß; aber mit den Schönheiten und dem Reichtum der Natur kann und soll keine Kunst wetteifern. Sie hat ganz andere Aufgaben. Um sie zu lösen, kann sie freilich unendlich viel von der Natur lernen. So u. a. von den Radiolarien, deren kaleidoskopisch reiche Bauart für die Ornamentik anregend in dem Sinne ist, daß sie zeigt, wie mit den einfachsten Kompositionsprinzipien, auf ein gegebenes Grundmotiv angewendet, die überraschendsten Varianten erzielt werden können. Haeckel selbst hat neuerdings in den „Lebenswundern" die

dabei maßgebenden Prinzipien berührt, indem er den Punkt, die Achse und die Ebene als Grundlage solcher Kompositionen bezeichnete. Ein Künstler, der in allerdings mehr äußerlicher Art den Haeckelschen Anregungen folgte, ist der Stuttgarter Pankok. Man vergleiche einzelne seiner Werke mit Haeckels „Kunstformen der Natur".*)

Die bedeutendste Fundgrube für die Ornamentik bot die Natur der bildenden Kunst zu allen Zeiten in der Pflanzenwelt dar. Man weiß, was noch bis in die allerletzte Zeit durch rein nachahmende Übertragung von Pflanzen in die eigenartige Raumschicht des Ornamentes für Unheil angerichtet wurde. Natur ist eben nicht Kunst, und so ist auch Kunst nicht einfach Naturnachahmung. Wohl aber kann ich, indem ich der Natur Gestalten entnehme, mir einen Schatz von Motiven anlegen und ihn dann ornamental verwenden nach Gesetzen, die ebenfalls, aber ganz gut unabhängig vom vorliegenden Motiv der Natur entstammen können. Darauf zielen die Vorschläge von Obrist und Meurer. Obrist sagt: ich muß an der lebenden Pflanze beobachten, wie sich das Aufstreben, Hängen, Wehen, Flattern u. dgl. vollzieht, wie dabei die Stellung der Blätter, Blüten und des Stieles wechselt und auf welche Wendungen es eigentlich ankommt. Obrist geht also von den mehr äußerlich auffälligen Bewegungen der Pflanze aus, wie sie nun einmal gewachsen ist. Anders Meurer. Er studiert das Wachstum der Pflanze selbst, folgt mit scharfem Auge den Rippen des Stiles, den Gelenken, mit denen die Zweige ansetzen, sucht die Gründe, aus denen heraus sich die unzähligen rhythmisch gebauten Blattformen erklären lassen und stellt so mechanische Gesetzmäßigkeiten des Wachstums fest, nach denen dann auch die Kunst ihre Gestalten durch-

*) Übrigens sei zu diesem Buchtitel bemerkt, daß er in ähnlichem Sinne falsch ist, wie das Schlagwort „Naturdenkmal". Was Haeckel vorführt, wird die Zukunft noch sehr beschäftigen, aber nicht als „Kunstform", sondern als Beweis dafür, wie mathematisch genau die Naturkräfte ä s t h e t i s c h e Gesetzmäßigkeiten ausbilden.

zubilden hätte. Aus dieser Art von Naturbeobachtung, meint er, ließen sich die griechischen Ornamente verstehen. Wir dürfen gespannt sein auf das große Tafelwerk, daß der in Rom lebende Meister zur Veröffentlichung vorbereitet.

All diese Versuche und Vorschläge laufen darauf hinaus, dem Ornament unter neuen oder klareren Gesichtspunkten, aber schließlich doch auf die hergebrachte Art mit Zugrundelegung des einzelnen Pflanzen- oder Tiermotivs beizukommen. Wie das aber nun so zu gehen pflegt und die vernünftigsten und gewissenhaftesten Überlegungen durchkreuzt werden durch Schachzüge, die niemand voraussehen kann, so auch die neueste Bewegung auf dem Gebiete des ornamentalen Schmuckes. Während sich noch die Professoren der Kunstgewerbeschulen die Köpfe zerbrachen, auf welche Weise den Schülern ein Ornamenttrichter zurechtzumachen sei, erfolgte bereits jener Einbruch in unsere Kunst, der, ähnlich wie die asiatischen Völkerwanderungen um die Wende des Altertums zum Mittelalter, Europa mit ganz neuen Anschauungen durchsetzte. Als Semper 1851 die indische Ornamentik über die europäische stellte, da ahnte er gewiß nicht, daß wenige Jahrzehnte später ein nach der geläufigen Anschauung kulturell noch viel tiefer stehendes Land, als es die Heimat brahmanischer Weisheit ist, daß China und Japan uns den Fuß in den Nacken setzen und als Sieger im Kampfe um eine neue Kunst hervorgehen würden: das moderne Ornament wird im wesentlichen nach dem Rezept der Japaner entworfen.

Was nun ist das fundamental Neue, das durch den Import ostasiatischer Kunstwerke in die europäische Kunst gekommen ist? In aller Kürze läßt sich die Antwort etwa mit dem Satze geben: der Japaner schmückt seine Geräte*) nicht mit vereinzelten, der Pflanzenwelt entnommenen Motiven, sondern

*) Ich spreche hier nicht von Mustern für Stoffe, Tapeten, Vorsatzpapiere u. dgl., in denen einzelne Naturmotive nach den in ihnen steckenden Qualitätsanregungen zu Mustern ohne Ende ausgesponnen werden. Vgl. oben S. 73.

baut seine Ornamentik auf der Landschaft als Ganzes auf. Das ist ein so entschiedener Gegensatz zu allem, was wir aus der ägyptischen, assyrisch-babylonischen und griechischen, sowie der gesamten europäischen Kunst kennen, daß es wohl erwünscht sein dürfte, auch an dieser Stelle Antwort auf die Frage zu bekommen, wie es nur möglich war, daß die ostasiatische Kunst des letzten Jahrtausends nie in die Wege der abendländischen Art, und diese nie in das östliche Fahrwasser geriet — außer etwa in der Zeit des Rokoko, als chinesische Porzellane nach dem Abendlande importiert wurden. Nun, der Grund ist ein ziemlich durchsichtiger. Die gesamte, um das Mittelmeer gruppierte Kunst hat ihr Ornament immer in der Baukunst ausgebildet und von dieser auf das Kunstgewerbe übertragen; die Ausnahmen sind sehr selten, sie lassen sich aber sowohl in der ägyptischen wie in der hellenistischen Kunst immer darauf zurückführen, daß in der Spätzeit jeder Entwicklung die Malerei die Führung übernahm und so auch auf das Ornament Einfluß gewann. In China und Japan nun hat es nie eine hochentwickelte Baukunst gegeben, der Grund dafür sollen die zahllosen Erdbeben sein. Dafür hat China im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung eine so große Blüte der Malerei erlebt, daß ganz Ostasien heute noch davon zehren kann. Aus dieser Erbschaft schreibt sich das japanische Ornament her. Die chinesische Kunst der Blütezeit war von vornherein ganz anders gerichtet, als z. B. die griechische; nicht die menschliche Gestalt, sondern die Landschaft war das Mittel, mit dem die Künstler ihrem Empfinden Ausdruck gaben. So kommt es, daß ihr Ornament nicht so sehr ein figürliches, als ein landschaftliches wurde.

Die moderne Kunst entlehnt nun nicht einfach von den Japanern, sie kommt dieser Kunstrichtung vielmehr auf halbem Wege entgegen, insofern, als es Maler sind, die im Lager der Ornamentiker heute die Führung übernommen haben. Der moderne Maler aber ist, wie einst der Chinese, Landschafter. Davon wird noch zu reden sein. Er wäre vielleicht im eigenen

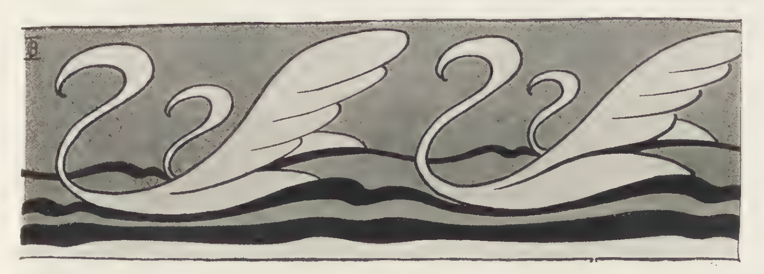


Abb. 29. Otto Eckmann: Motiv des zornigen Schwanes.
(Neue Formen Tafel 8. Verlag von Max Spielmeyer, Berlin.)

Fahrwasser zur Entdeckung des landschaftlichen Ornamentes gekommen; die ostasiatische Kunst hat durch ihr Vorbild lediglich bewirkt, daß der Übergang nicht allmählich, sondern mit einem kühnen Sprunge vollzogen wurde.

Eine eigentümliche Mittelstellung nimmt Otto Eckmann ein. Er baut noch ein System für die Stilisierung von Naturmotiven auf. Ich bringe hier das bekannte Beispiel des zornigen Schwanes aus seinem Werke „Neue Formen" (Abb. 29). Von dem zornigen Schwane allein die rhythmische Linie zu entlehnen und nicht den Schwan, das sei das Problem für die Verwendung des Motivs im ornamentalen Schaffen. Genau so wie den Schwan stilisiert aber Eckmann zugleich auch das Wasser und das Ganze bildet schließlich doch eine rhythmisch umgebildete Landschaft. Vielleicht kommt es gar nicht so sehr auf das Verwischen des Naturvorbildes, als darauf an, daß



Abb. 30. Otto Eckmann, Wandmalerei (Rudersportliche Vereinigung Wiking).
(Nach der Berliner Architekturwelt. Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin.)

die rhythmischen Linien als das Wesentliche betont und in einen harmonischen Zusammenhang gebracht werden. Darin scheint die eigentliche Kunst der Ostasiaten zu liegen. Eckmann hat auf seine Art Ornamente zusammengebracht, bei denen man sich bisweilen der veralteten Witze unserer Familienblätter erinnert, wie etwa aus einer Gans Frau N. N. werden könnte. Da ist z. B. das Motiv eines Wandfrieses der rudersportlichen Vereinigung „Wiking" (Abb. 30). Man sieht Wellenlinien verschiedener Dicke, die sich in der Mitte zu einem konischen Gebilde von schönem Fluß der Linien aufbäumen. Woher

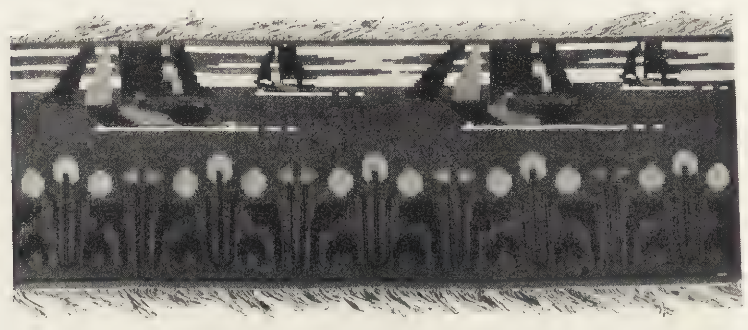


Abb. 31. Otto Eckmann, Wandteppich.

kommt dem Künstler diese Gestalt? Den Schlüssel gibt die Dekoration des Seemannsheimes in Grünau, oder, wenn man will, sogar der zornige Schwan: das Motiv des Wassers und der Schwanenrhythmus sind lediglich fortschreitend stilisiert. In Grünau kommen Lotosblumen dazu, deren Motive ja jahrelang unseren Buchschmuck beherrscht haben, dann Frösche und Libellen, d. h. alles in allem volle Landschaften. Eine solche liegt bei aller Stilisierung auch in dem Wandteppiche Abb. 31 vor. Man sieht vorn das Ufer angedeutet durch die gereihten Lotospflanzen mit ihren Blüten. Darüber kommt die weite Fläche des Meeres mit den nach links segelnden Schiffspaaren zu räumlicher und doch zugleich auch dekorativer Wirkung. Über dem weiten Horizont die hellen Wolken.



Abb. 32. Otto Eckmann, Wandteppich: „Waldteich“.

Eckmann hat auch reine Stimmungslandschaften zu dekorativen Zwecken verwendet. Seine Entwürfe für Scheerebecker Teppiche sind an überraschend gelungenen Motiven kaum zu überbieten. Man halte sich einen orientalischen Teppich vor Augen und vergleiche damit einen modernen Behang oder Belag, z. B. Eckmanns Waldbach, dessen Windungen entlang Schwäne ruhig daherziehen oder die bewegte See mit den fischenden Möwen, und das Reizvollste: den Waldteich, einen Teppich (Abb. 32), worin ein Sumpf erscheint, dessen Schilfufer und korallenartig rot emporsteigende Stämme sich im Vordergrunde zugleich mit dem weißen Mond und den Sternen spiegeln. Als Bordüren sind symbolisch für die Nachtstimmung oben Eulen, unten Frösche genommen, eine Krone deutet das Märchenhafte an. Da spielen freilich nordische Überlieferungen der Teppichwirkerei mit, aber den rechten Mut, solche Darstellungen rein dekorativ zu verwenden, haben die Modernen doch erst von den Japanern bekommen. Man erinnere sich nur, was durch die äußerst billige Ware der gewöhnlich nach dem Mikado genannten Läden alles in die Hände selbst der breiten Massen des Volkes gelangt ist: Papiermesser, auf deren Griff man Reiher in einem Sumpf mit dem Vulkan Fudschijama im Hintergrund findet, oder den Knaben, von einem Fisch getragen auf der Meeresfläche; Photographienhalter mit einem Mädchen, das vor einem Tische kauert, dahinter ein anderes, mit einem Blumenkorb beschäftigt usf. Man vergegenwärtige sich nur, wie dagegen unsere Messerstiele oder Photographieständer aussehen; sie sind „tektonisch" entwickelt, d. h. die Baukunst, nicht wie im Japanischen die Malerei, hat bei ihrer Entstehung Pate gestanden.

Die Vorlagen für derartigen ostasiatischen Schmuck von Geräten haben denn auch tatsächlich die Maler und Zeichner geliefert. Wenn der Künstler Fische im Lotosteich oder eine Wildgans in einer Eislandschaft gezeichnet oder durch den Holzschnitt vervielfältigt hatte, dann konnte jeder Handwerker, sobald nur das Format der Komposition für seinen Gegenstand paßte,

diese Landschaft als Schmuck anbringen. Unsere aus Malern und Bildhauern, die zum Kunstgewerbe übergegangen sind, entsprossenen Nutzkünstler führen ihre Entwürfe entweder selbst oder in eigenen Werkstätten aus, und bringen sie unter ihrem Künstlernamen in den Handel. Die Kleinkunst geht also nicht mehr anonym oder unter dem Händlernamen, sondern wird der sog. hohen Kunst gleichgeachtet. Die Folge davon ist, daß bis in die allergeringsten Kleinigkeiten unseres Schmuckes und Hausrates, unserer Kleidung und aller Art von Ausstattung ein neuer Geist eingezogen ist. Die Auswahl ist so groß, daß wir, die Kaufenden wissen müssen, was wir wollen, sonst stehen wir hilflos da oder kaufen etwas, was uns morgen schon mißfällt. Die moderne Kunst verlangt also nicht nur individuellen Geschmack vom Künstler, sondern folgerichtig auch vom Abnehmer. Ob sie damit auf die Dauer dem bequemen Mitmachen der Modesklaverei gegenüber Geltung erlangen wird, ist noch die Frage.



Abb. 33. Otto Wagner, Eckhaus in Wien.

Die moderne Ornamentik hat sich nun auch noch ein Neuland von Aufgaben geschaffen dadurch, daß sie nicht beim



Abb. 34. Otto Wagner, Fassade eines Wohnhauses in Wien.

Kunstgewerbe stehen blieb, sondern die Architektur eroberte. Die meisten der sezessionistischen Fassaden sind, das wurde bereits oben gesagt, rein ornamentale Lösungen. Hier ist der Ort, auf diese Erscheinung näher einzugehen. Eine absolute Neuerung ist sie nicht. Die früher abgebildeten Fassaden aus Konia zeigen, daß schon der Islam die Aufgabe des architektonischen Schmuckes in diesem Sinne faßte. Nur beantwortete er sie in einer ganz anderen Art als die modernen Sezessionisten. Für ihn war und blieb die Fassade eine gerahmte Tür. War dieses großdekorative Schema erledigt, dann schmückten die Mohammedaner die dadurch entstehenden Felder und Streifen mit ihren zahllosen Arabesken und Polygonalornamenten, die sie derart im Griff hatten, daß ihre Phantasie sich nie ganz ins Leere verlor.

Anders der moderne Dekorateur. Er denkt nicht an die islamische Parallele und kommt so oft zu Lösungen, die in der Tat ganz neu sind. Otto Wagner z. B. hat in Wien eine Reihe von Typen geschaffen, die durch seine Schüler und Nachahmer über ganz Österreich verbreitet werden. Es ist immerhin verwunderlich, wie dieser „Architekt" zum Schöpfer von Fassaden im Jugendstil werden konnte. Nun, Wagner

ist mehr „Ingenieur“ als Architekt. Er konstruiert den Raumbau und schmückt davon unabhängig die zustande gekommenen Außenflächen mit ihren Tür- und Fensterlöchern. Seine Bauten „wachsen“ nicht in der Masse; sie entwickeln sich im Raum, und die dadurch entstehenden Flächen werden „geschmückt“.

An der Wienzeile stehen die für Wagners Schule maßgebenden Originale aufrecht. Da sieht man (Abb. 33) ein Eckhaus, dessen Hauptwirkung auf einem in die einspringende Ecke gebauten runden Erker gestellt ist. Die Eckpilaster schmücken Lorbeerhecken, die in horizontale Streifen zugestutzt sind. Die eigentliche Fassade beschränkt sich darauf, daß den Fenstern Konsolen und ganz aus der modernen Empfindung heraus geschaffene Aufsätze, lediglich durch eine Schattenlinie wirksam, gegeben sind: nur im obersten Stock sind Tafelmotive verbindend zwischen ihre Reihen geschoben. Besonderen Eindruck hat das oft nachgeahmte Haus daneben gemacht. In sechs Geschossen steigen da nach gut großstädtischer Kasernenbauart neun Reihen Fenster auf. Diesen gegebenen „Kas mit Löchern“ hat Wagner so geschmückt, daß er (s. Abb. 34/35) unter dem Dach Bronze imitierte Haken in



Abb. 35. Otto Wagner, Oberer Abschluß der Fassade des Abb. 34 gegebenen Wohnhauses.

Form von Löwenköpfen anbringt und den Eindruck zu erwecken sucht, als wenn daran ein bunt bemalter Vorhang befestigt wäre, den man im Bogen bis an jene eiserne Galerie herabhängen sieht, die unten um den Bau herumläuft (man beachte die Art der Anbringung einspringender Eckbalkone). Für den Vorhang selbst sind Pflanzenmotive verwendet.

Die herrschende Mode des Fassadenschmuckes ist die nach dem Prinzip des japanischen Kunstgewerbes: das landschaftliche Ornament. Ich möchte darauf wieder durch die Fassaden des Kaluk in Konia (s. S. 51—53) überleiten. Neben den Arabesken und geometrischen Mustern sieht man an der Indsche Minareli Moschee noch etwas sehr Eigentümliches: da sind in die oberen Ecken des hohen Portalbogens Blumenzweige gelegt, die unten durch eine Nabe verbunden sind mit einem Fächerornament. Das sind keine Arabesken, sondern, scheint es, richtige Pflanzengebilde. Wie kommt der islamische Architekt auf ein derartiges Motiv? Da unsere modernen Architekten Pflanzenschmuck nicht nur an untergeordneter Stelle, wie der seldschukische Baumeister Kaluk anbringen, sondern ihre Fassade bisweilen in vollständige Sumpflandschaften oder Obstgärten umwandeln, so wird niemand recht glauben wollen, daß in beiden Fällen dieselbe Anregung vorliegt. In Wirklichkeit ist das kaum bestreitbar.

Zunächst einmal dringen solche Motive nicht unmittelbar aus der Natur in die Baukunst ein, sondern auf einem doppelten Umwege. Der erste, der sie sieht und wiedergibt, ist der Zeichner, bzw. der Maler. Vom Maler hat sie in einem ganz bestimmten Kunstkreise der Kunstgewerbler übernommen: im chinesisch-japanischen. Aus diesem ostasiatischen Formenschatze schöpft sowohl Kaluk — auf dem Umwege vielleicht über das persisch-indische Kunstgewerbe — wie unsere modernen Nutzkünstler. Das ist bekannt und oben bereits erwähnt. Die Hauptsache aber ist, daß wahrscheinlich schon Kaluk, bzw. seine künstlerischen Ahnen, jedenfalls aber unsere modernen Fassaden-Dekorateure vom Kunstgewerbe und nicht etwa von

einer Bauakademie oder technischen Hochschule herkommen. Dieses Eindringen der kunstgewerblichen Auffassung in die Architektur bedeutet eine völlige Umwälzung des in der Mittelmeer-Kunst bis auf unsere Tage, selbst im Rokoko Gültigen: immer hatte die Architektur eine eigene hohe Stellung; mit sehr wenigen Ausnahmen war sie es, die dem Kunstgewerbe seine Stilgesetze vorschrieb. Man denke nur an die Antike und an die Gotik. Heute dreht sich das Verhältnis völlig um: der Dekorateur und der Ornamentiker bemächtigen sich der Aufgaben des Architekten und drängen seinen Geist zum mindesten im Privatbau immer mehr zurück.



Abb. 36. G. Wehling, Wohn- und Geschäftshaus in Düsseldorf.

Ich nehme als Beispiel ein Haus in Düsseldorf (s. Abb. 36). Im Erdgeschoß sieht man Läden untergebracht. Die eigentliche Fassade steht also, wie das bei Geschäftshäusern öfter vorkommt, in der Luft. Man sieht im ersten Stock vier große, in Glas-Erkern ausladende, oben vier kleinere, flach abgedeckte Fenster. Dann folgt noch eine Reihe Fenster, die sich als

negative Reste in der sonderbaren Endigung des Ganzen ergeben. Sehen wir näher zu. Zwischen den Fenstern wachsen je zwei Baumstämme auf, deren Wurzeln sich unten zwischen den Erkern ornamental verschlingen. Die Stämme enden oben in naturalistischen Baumkronen, die, in Zwiebelform umrahmt, oben nochmals hervorkommen und dann durch Halbbogen mit einspringenden Zwischenkurven abgeschlossen werden. Am Anfang der Baumkrone sitzt ein Vogel, und über ihm ist eine Stange festgebunden, die über den kleinen Verdachungen mit Laternen o. dgl. endigt.

Vertreter der alten Schule werden die Hände über dem Kopf zusammenschlagen ob des Einfalls, Bäume an einer Fassade wachsen zu lassen. Ich sah den Entwurf einer farbigen Fassade, die eine Frühlingslandschaft mit zwischen dem hellgrünen Laub einfallenden Sonnenstrahlen darstellte. Ich habe aber auch manches gesehen, was sich von jeder Übertreibung fernhielt und mich in jeder Beziehung erfreute. Hier wurde ein Extrem abgebildet; der aufmerksame Leser wird, wenn er jetzt beobachtend durch die Straßen geht, sehr viel Verwandtes finden, was Hand und Fuß hat und der Beachtung wert ist — daneben freilich immer noch Geschmacklosigkeiten, die dem Guten und Tüchtigen, das der modernen Kunst durch ihre Führer gezeigt wird, Unehre macht.

Das Ornament spielt heute nicht nur in der Baukunst eine Rolle. Eine Statue, ein Möbel, die Landschaft selbst muß in erster Linie als Ornament gedacht sein und als solches auf den ersten Blick anziehend wirken. Es können die sonderbarsten Ideenverbindungen durch das Ornament als Vergleichdrittes geschlossen werden, etwa daß jemand angesichts einer negativen Auffälligkeit, eines dekorativen Fleckes in einem Gemälde ausruft: Welch herrliches Möbel! Er meint damit, daß sich mit dem betreffenden Linienschwung prächtig ein modernes Möbel bauen ließe oder in einem andern Fall umgekehrt durch den Umriß etwa eines Schmuckstückes ein durchschlagender Effekt in ein Bild bringen ließe. Davon wird

noch zu reden sein. Etwas Wahres ist ja an der Sache. Das Dekorative an sich ist unabhängig von Gegenstand und Gestalt, Zweck und Technik. Sein einziger Inhalt ist, das Schöne in irgendwelcher Qualität abstrakt zur Geltung zu bringen. Es bildet das eigentliche Geheimnis der Ästhetik und kommt der Natur ebenso zu wie der Kunst, bleibt, mit den Sinnen erfaßt, auch in ihnen stecken. Das Dekorative versetzt das Gemüt unbewußt in Sehnen und Bangen, löst die erzielte Spannung nicht durch klare Gestalten und meidet daher den Gegenstand. Wenn die Kunst uns jene Welt von Idealen vorspiegeln und greifbar vor Augen stellen soll, nach denen das Gemüt verlangt, so bleibt das Dekorative als Selbstzweck unter dem Niveau des Bewußtseins, d. h. es bildet ein Mittelding zwischen Kunst und ihrer Voraussetzung, dem nach Ausdruck ringenden Gemüt des Menschen. Der Zug zum Dekorativen ist daher ein deutliches Merkmal dafür, daß der Phantasie unserer Zeit klare Vorstellungen, Gestalten fehlen; sie tappt ins Ungewisse und sucht, was ihr an Gegenständen und klarem Inhalt fehlt, durch Ahnungen zu ersetzen. Damit kommt sie zurück auf den Standpunkt des Orients, der zu allen Zeiten Zeichen und Wunder sah.

Für das konkrete Ornament ist das Abstrakt-Dekorative die Seele. Ohne dekorativen Pulsschlag kein wirksames Ornament, ohne diese Voraussetzung — das sieht die moderne Kunst ganz richtig — überhaupt keine Schönheit. Aber zur Kunst selbst gehört auch Gehalt, und den vermittelt nicht das Dekorative, sondern der Gegenstand als Träger des Inhalts. Daher ohne Gegenstand und Inhalt keine eigentliche Kunst. Das alles wird der im Denken solcher Dinge ungeübte Leser erst nach der Lektüre des zweiten Teils dieses Büchleins über die Malerei verstehen.

Es ist nun sehr drollig, die verschiedenen Versuche, neue Ornamente zu finden, von diesem Standpunkte aus an sich vorüber ziehen zu lassen. Da ist Adolf Hölzel, der beim Denken den Griffel, ohne hinzusehen, auf dem Papier Züge machen läßt. In dem Knackfuß-Band „Neu-Dachau" findet man ein

paar Beispiele abgebildet. Ich habe den Eindruck, daß Hölzel in seinen Kritzeleien mehr sucht, als darin steckt: ich kann von dem geheimnisvollen Inhalt nichts entdecken — höchstens jedesmal einen gegenständlich dazugefügten Vogelkopf. Was ihnen aber vollständig fehlt, ist gerade das Wesentliche am Ornament. Zu Hölzels Spielereien gehörte ein J. S. Bach, der aus den Mißtönen eine innig schön klingende Fuge macht. Aber solches Material kann der Künstler billiger haben.

Dann liegt da vor mir ein Band „Helm und Mitra", Studien und Entwürfe in mittelalterlicher Kunst von Friedrich Seesselberg. Es handelt sich um eine Anleitung zum ornamentalen Entwerfen im mittelalterlichen Geiste, womit dem ewigen Einerlei des auf den Technischen Hochschulen zu Tode gerittenen antiken Ornamentes ein Riegel vorgeschoben und auch der einseitig entwickelten Freude der Modernen an Farbe, Ton, Material und Linie entgegen hingewiesen werden soll auf die spezifisch volkstümliche und nationale Art. Die Gestalten dieser auf historischer Grundlage entworfenen Ornamente bezwecken, daß die deutsche Kultur im Ornament zur Betonung gelange u. zw. erfaßt auf der breiten Basis des ganzen mittelalterlichen Wesens. Das Unternehmen richtet sich also auf Wiederbelebung überlieferter Gestalten, mit denen als Anregung modern dekorative Absichten erfüllt werden sollen. Ich halte es für ganz gesund, wenn die heranwachsenden Architekten darauf aufmerksam gemacht werden, daß es zwischen den beiden Extremen des Modernen, dem Abstrakt-Tektonischen, das die konkret der Natur entnommene Gestalt gern meidet, und dem Konkret-Dekorativen, das die landschaftlichen Formen im Sinne der Japaner verwendet, noch ein drittes gibt, die Welt des Gegenständlichen in irgendwelcher Zuspitzung, nach Seesselberg der national-altdeutschen, wobei noch immer die dekorativen Grundsätze nicht zu kurz kommen müssen. Der Altdeutsche hatte nach dieser Richtung zweifellos im Durchschnitt mehr Geschmack als der Großdeutsche.

Bildhauerei.

Bisher war von den Kunstgattungen die Rede, die wie die Natur Gegenstände aus erster Hand vor uns hinstellen. Baukunst und Kunstgewerbe lassen gleich der schöpferischen Allmutter ihre Gestalten organisch unter den gleichen statischen und mechanischen Voraussetzungen vor uns aufwachsen, wie die Natur selbst. Das Ornament steht an der Grenze zu den nachfolgend zu behandelnden Gruppen. Bildhauerei, Zeichnung und Malerei nehmen ihre Gegenstände aus zweiter Hand, stellen sie durch Gestalten dar, die der Natur ebenso gut wie den von Menschen geschaffenen Dingen entnommen sind. Dieses „Darstellen" bedingt einen einschneidenden Wesensunterschied zwischen den beiden Zweigen der bildenden Kunst. Die Darstellung ist weniger an den praktischen Zweck gebunden als der Gegenstand an sich, das Haus etwa oder der Stuhl; dafür eröffnet sich ihr ein Reichtum des Gegenständlichen höherer Ordnung, der nie erschöpft werden kann. In der künstlerischen Form aber gehören beide Zweige zum gleichen Stamm.

Zum Gedeihen der Gattung Bildhauerei gehört eine hohe Wertung des Menschen. Er ist ihr eigentliches Darstellungsobjekt. Alle andern Kunstzweige, auch die Malerei und Zeichnung, können ohne ihn auskommen, die Plastik steht und fällt mit dem Wert, den man der Menschengestalt beilegt. Das goldene Zeitalter der Plastik war daher die griechische Kultur, als man die Götter nach dem Ebenbilde des Menschen in idealer Schönheit bildete und alles, was in der Natur und im

Menschengemüte selbst vor sich ging, durch die menschliche Gestalt, deren Ausdruck und Haltung, ihre Bewegung und ihre Gesten dem Auge verständlich zu machen wußte. Das war zugleich jene glückliche Zeit, in der zuerst bei den olympischen Spielen der spannkräftig entwickelte männliche Körper vor allem Volke nackt zur Schau gestellt und so ein Publikum erzogen



Abb. 37. Phidias, sog. Theseus vom Parthenon.

(Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann, München.)

wurde, das ein Menschengebilde allein wegen seiner Wohlgestalt, seiner Tauglichkeit zu allen Funktionen der Arbeit und des Sportes zu betrachten vermochte und keines Feigenblattes bedurfte, um eine prüde Verlogenheit im Zaume zu halten. Vielmehr war damals das ganze Volk zu einer gesunden Sinnlichkeit entwickelt und erfüllte so eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Entstehen von Werken der Bildhauerei.

Der ideal schöne Menschenleib galt für die Kunst zugleich als Sitz einer edlen Seele; in dieser Annahme haben Phidias und Praxiteles Menschen gebildet, auf deren Vollkommenheit sich eine Weltanschauung bauen und mit Inbrunst erstreben läßt. Wir freilich müssen heute lernen, einen Geist, zu dessen wesentlichen Merkmalen es gehörte, sich voll und ganz zu geben, aus Bruchstücken zu erschauen. Ich bilde hier den sog. Theseus vom Ostgiebel des Parthenon ab in der Beleuchtung und Aufstellung freilich, die er jetzt im British Museum hat (s. Abb. 37). Ursprünglich stand er, auf Fernsicht berechnet, hoch oben in dem am frühen Morgen sonnigen, sonst im zerstreuten Licht liegenden Giebelrahmen, als eine der in das abnehmende Dreieck eingefügten Figuren. Er war also als Füllung in ein architektonisches Gebilde, und zwar für die Vorderansicht allein, d. h. reliefartig komponiert; daher wendet sich die Brust nach vorn und werden Kopf, Arme und Beine nach den Breitseiten gezeigt. Auch hält die ganze Figur die mittlere Richtung fest gegen den Dreieckwinkel. Trotz dieser beengenden und scheinbar ungünstigen Voraussetzungen rein künstlerischer Art ist eine Statue entstanden, die kaum jemals als edelste Verkörperung des plastischen Ideals überboten werden dürfte. Bei aller Gelöstheit der Glieder spricht sich die stille Versunkenheit der Seele in der vornehm kräftigen Haltung so packend aus, daß wir empfinden, der Künstler, der das geben konnte und das Volk, das solches zu genießen vermochte, ahnten zum mindesten, worauf es in einem vollkommenen Dasein ankommt: daß man über allem Werden und Streben das Sein nicht vergesse.

Diese Zeiten sind heute vorüber. Der Webstuhl, an dem wir unser Leben gestalten, steht nicht mehr idyllisch in Hütten am Rande von Hainen und Gefilden; zur Maschine geworden, arbeitet er inmitten des betäubenden Straßenlärmes mit nie rastender Eile. Es gibt fast keine Menschen mehr, die sich in der Fülle harmonisch entwickelter Kräfte von Leib und Seele so befriedigt in der eigenen Existenz baden könnten, wie dieser Theseus. Damit ist auch der Bildhauerei ihr eigent=

licher Boden entzogen. Denn ihr Gehege ist die Ruhe, die Ausspannung ohne jenen sentimentalen Beigeschmack, der die moderne Kunst in den Bereich der Landschaft getrieben hat.

Kennzeichnend für unser modernes Leben ist also etwas, das der Plastik geradezu den Todesstoß geben muß, die Entwertung des Menschen und der Menschengestalt. Der Mensch ist für uns nicht länger der Mittelpunkt der Welt, ein Wesen, zu dessen Füßen der Schöpfer den Kosmos gelegt hat; er gilt auch nicht mehr als der Träger irgendwelcher, in seinem Willen liegenden, überirdischen Kräfte, sondern ist dem Einsichtigen ein Atom des Weltganzen geworden, um das sich der Lauf der Gestirne nicht einen Augenblick kümmert. Die modern naturphilosophische Auffassung lehrt, was in uns geschieht, als matten Abglanz des Naturlebens überhaupt anzusehen und unser wertes Ich außer uns überall wiederzufinden. Wie die Pflanze und das Tier, ist auch der Mensch nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel des Daseins. Es gibt Leute, die den Menschen wieder für jene reißende Bestie ansehen, die am besten tut, egoistisch ihren leidenschaftlichen Trieben nachzugehen. Das ist natürlich bequem. Das christliche Ideal lebe, meint man, wie das antike, bewußt nur noch in den Herzen einiger weniger armseligen Toren. Da die Plastik immer ein Zustandszeiger für Menschenleib und Seele und die beide durchbebende Lebensüberzeugung ist, geben etliche von den Kunstwerken, die heute entstehen, dieser unerträglichen Verlorenheit erschütternden Ausdruck.

Abb. 38 zeigt den Denker von Rodin. Zwar soll man sich bei Betrachtung eines Kunstwerkes ebensowenig wie bei Beurteilung einer Persönlichkeit von deren Namen leiten lassen. Dieser penseur ist ein infernalisch Grübelnder, eine Statue, vergrößert nach dem Schlußstein, den der französische Künstler für sein Lebenswerk, die Höllenpforte, geschaffen hat. Im Grunde genommen ist er jedoch wirklich der moderne Durchschnittsdenker schlechtweg: mit herkulischer Anspannung aller seiner Geisteskraft scheint er in wildes Grübeln darüber ver-



Abb. 38. Rodin, Der Denker.

sunken, wie sich im Kampf ums Dasein nötigenfalls mit Brachialgewalt und Fußtritten Bahn brechen ließe. Der unschöne, von harter Arbeit entstellte Leib bezeichnet, neben den griechischen des Theseus gehalten, die charakteristische Wandlung: Wahrheit um Schönheit.

Und ähnliches bedeutet Klingers Gruppe „Drama", die ich in Abb. 39 bringe Ein wütender Geselle hockt da am Boden und müht sich, mit rasender Ungeduld ein Übermenschliches zu vollbringen: die Füße gegen einen Baumstrunk stemmend, umfaßt er mit den Händen einen Stumpf, um ihn mit den Wurzeln dem Boden zu entreißen. Man betrachte die Rückseite dieser Gestalt und lasse dann den Blick heruntergleiten zu der wie ein Frosch auf dem Boden hockenden und am Felsen klebenden Frau. Das ist moderne, von der Kunst ganz richtig verkörperte Menschenwürde! Daneben die bekannten Frauenbilder der hellenischen Kunst: Der Marmorthron des Museo Buoncompagni in Rom mit den sitzenden und gebückten Frauen mag neben den an Klingers Werk erscheinenden beiden Frauenleibern als Folie einer versunkenen Welt dienen. Galt die Menschengestalt einst alles, so ist sie heute ein Teil der Gesamtnatur, bei Klinger der Landschaft geworden, d. h. in dem Maße, als die Wertung des Menschen sinkt, steigt die Wagschale der allgemeinen Natur. Wir haben, entgegen den Griechen, uns ein ganz neues Ausdrucksmittel in der Gesamterscheinung der Natur, der Landschaft erschaffen. Dieses Instrument aber bringt man nicht mit dem Meißel,

sondern mit dem Pinsel zum Klingen. Von diesem Standpunkt aus muß gesagt werden: die Plastik ist tot, es lebe die Malerei! der Mensch ist tot, es lebe die Natur!

Ein Beispiel. Die griechische Kunst wollte das Idyllisch-



Abb. 39. Klinger, Drama. Rückseite.
(Verlag von E. A. Seemann Leipzig.)

Pastorale ländlicher Stille ausdrücken. Die Phantasie des Künstlers ersah dafür einen anmutigen Jüngling, der, lässig mit der Rechten auf einen Baumstumpf gestützt und das eine Bein hinter das andere schiebend, still vor sich hinträumt und den linken Arm leicht gegen die Hüfte lehnt. Daß ihn Praxiteles, dem mythologischen Brauch entsprechend, als Satyr mit

der Nebris bildete, hat künstlerisch gar nichts zu sagen; selbst uns stören die spitzen Ohren und das Tierfell nicht, weil wir als geborene Humanisten solche Dinge achtlos mit in den Kauf nehmen.



Abb. 40. Klinger, Drama. Hauptansicht.
(Verlag von E. A. Seemann Leipzig.)

Daneben ein Bild von Hans Thoma, das ich unten in dem Abschnitte über die Landschaftsmalerei abbilde (Abb. 56). Da steht dieser Satyr wieder vor uns und bläst die Schalmei, die man ihm übrigens auch in der Ergänzung der kapitolinischen Statue in die Hand gegeben hat. Es ist das Lied der einsamen, stillen Natur, das wir ver=

nehmen. Aber der moderne Künstler würde sein Bestes weggelassen haben, wenn er wie der Grieche ausschließlich durch den Knaben allein zu uns gesprochen hätte. Er greift zum Pinsel und malt den Satyr in eine landschaftliche Umgebung. Hätte er ganz modern sein wollen, so wäre der bocksfüßige Knabe überhaupt weggeblieben, und wir schauten nur diesen Buchenwald mit seinem sonnigen Rande, den entlang draußen gemächlich ein Reiter des Weges zieht, während innen im kühlen Schatten die Hirsche am Boden gelagert rasten. Läßt sich dergleichen plastisch darstellen? Gewiß nicht. Es ist noch niemandem eingefallen, in rein künstlerischer Absicht einen naturgroßen oder überlebensgroßen Baum zu meißeln. Die Landschaft wirkt dargestellt nur in der Verkleinerung, also im Gemälde oder höchstens im Relief oder der Statuette; Statuen fügen sich harmonisch in das Naturganze ein wie es ist, dieses darf also nicht in künstlichem Material dazu gesellt werden.

Eine Strömung der modernen Bildhauerei freilich geht in diesem Annähern an die Natur sehr weit. Wir sahen oben Abb. 39 die Rückansicht von Klingers „Drama“. Was ist das: eine Statue oder eine Gruppe? Keines von beiden, sondern ein Stück Landschaft mit Figuren. Gegegeben ist ein Fels, an dessen Ende ein Baumstrunk sich knorrig in seinen Wurzeln verästelt. Die Landschaft ist zweifellos da, wenn auch wie bei Michelangelo ohne jeden Naturalismus. Das „Drama“, das sich auf diesem Boden abspielt, knüpft an Eindrücke, die der Burenkrieg im Künstler ausgelöst hatte. Das wird verständlich in der Hauptansicht (Abb. 40). Wir sehen da unter dem in ohnmächtiger Wut an dem Widerstand zerrenden Athleten reliefartig aus dem Block herausgearbeitet eine auf der Seite liegende weibliche Gestalt. Sie ist als zu Tode verwundet gedacht, was ursprünglich durch einen Pfeil mehr kenntlich gemacht war. Der Mann verteidigt sie, die zweite Frauengestalt spricht ihr liebend Trost zu. Der Gegenstand „belli boerorum imago“ wurde später einem

vertieften Inhalte und einer Form geopfert, die sich bei der Hauptansicht in dem stillen Einklang der Richtungslinien und dem wirkungsvollen Kontrast des Herben und Weichen in der Modellierung der beiden Körper äußert.

Klinger geht hier in selbstbewußter Kühnheit ganz eigene Wege. Die „Steinwüchsigkeit" der Gestalten bannt den seinen Laaser Marmorblock umschreitenden Beschauer trotz alles landschaftlichen Aufbaues in den Rahmen der für die Steinplastik notwendigen massigen Gebundenheit. Damit ist eine Erkenntnis gewonnen, mit der wir nunmehr in die Betrachtung der Bildhauerei nach den einzelnen Formqualitäten eintreten wollen. Unser Satz lautet: die Wahl des Gegenstandes und die Gestaltenwelt ist für die Bildhauerei beschränkt, und es verstößt gegen die vornehme Zurückhaltung der Kunst, wenn diese Grenzen überschritten werden. Dieser Grundsatz wird von der modernen Kunst nicht immer beachtet. Besonders sind italienische Bildhauer groß in Übertreibungen. Ich kenne keinen abscheulicheren Denkmalhain, als das Camposanto bei Genua. Was da an bildnerischer Geschmacklosigkeit geleistet wird, übersteigt alle Grenzen. Diese „Künstler" glauben, wenn sie ein Postament mit einer Figur, oder wie Canova am Christinendenkmal eine Pyramide u. dgl. auf ein paar Stufen stellen, dann hätten sie ein gutes Recht, um dieses Gestell herum die Leidtragenden in effigie oder idealisiert zu gruppieren, wie es ihnen einfällt und sie es etwa auf einer Bühne beim Stellen lebender Bilder tun würden — ganz so, wie ich es S. 34 f. an Eberlein Goethedenkmal vorzuführen suchte, in Genua freilich ohne den Ernst, den der deutsche Meister immer noch wahrt. Das sind tüchtige Bildhauer, keine Künstler, etwa wie Liebermann Maler ist und literarisch dafür eintreten muß, als Künstler genommen zu werden. Wozu diese italienischen Virtuosen sich versteigen können, das zeigte die Kollektivausstellung von Bistolfi, Venedig 1905, und die „Saturnalia" von Ernesto Biondi. Diese Gruppe (Abb. 41) ist heute in der Galleria d'arte moderna in Rom aufgestellt. Ein


Abb. 41. Ernesto Biondi, Saturnalia. Bronzegruppe in Rom.

riesiger Bronzeblock zaubert dem Beschauer zunächst ein saalgroßes Stück Straßenschmutz vor. Auf diesem landschaftlichen Ausschnitt sieht er sechs überlebensgroße Figuren, trunkene Männer und Frauen, so lebendig nach allen Windrichtungen auseinanderschwanken, wie dergleichen nur irgend im Dämmerlicht eines trüben Karnevalmorgens erlebt werden kann. Mich wundert, daß man Bilder von Sartori daneben gehängt hat, statt die Straßenflucht in wirklichen Häusern dazu zu bauen und den panoramaartigen Effekt vollkommen zu machen. Vielleicht geschieht das noch, wenn der Wahn Fortschritte macht, daß das Wesen der Kunst in der Illusion der Wirklichkeit zu suchen sei.

Auf der venezianischen Kunstausstellung 1905 waren die plastischen Landschaften Trumpf. Da konnte man Seestücke, ähnlich dem Spiel der Wellen von Böcklin, und Hügel mit allerhand Figuren darauf sehen. Den Vogel schoß zweifellos der begabte Leonardo Bistolfi ab, der sich in seinen Grabdenkmälern ganz gehen ließ und mit dem Meißel gemalte

Bilder ohne Rahmen, d. h. ohne Bildfläche gab. Von ihm sah ich auch eine Statuette vom Jahre 1888, die er „Piove!" nannte: ein Landmädchen mit aufgehobenen Röcken, durch den Schmutz watend, und Gänse, sich der Nässe freuend; der Regen hätte können durch an Bindfaden hängende Glasperlen gegeben werden. Dergleichen würde sich für einen der witzigen Brunnen eignen, wie sie jetzt allgemein beliebt werden. Oder als Nippes, dann aber müßte das Format danach sein. Das sind so Mitteldinge zwischen Kunst und Spielerei. Schon Reliefs, landschaftlich aufgefaßt, wirken unkünstlerisch. So die Schöpfung eines französischen Bildhauers, worin eine Frau in Wald und Gebüsch gegeben ist. Solche Stoffe lassen sich nur wie in dem Ernterelief von Meunier für das Denkmal der Arbeit darstellen, wenn die Menschen ganz auf der Folie der Pflanzen erscheinen und sich nicht mit dem Horizont oder sonst einer Raumtiefe überschneiden. Meunier hat massige Wolken über das Kornfeld gelegt.



Abb. 42. Phidias, Grabrelief der Hegeso.
(Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann München.)

Aber auch die menschliche Gestalt ist für die Bildhauerei

nicht so, wie sie ist, brauchbar. Über die sehr einschneidende Umbildung, die das raumfrei Gewachsene und Bewegte bei der Übertragung aus der Körperhaftigkeit der Natur in die künstlerische Gestalt durchmachen muß, hat vor etwa zehn Jahren ein deutscher Künstler, Adolf Hildebrand, ein leider schwer lesbares Büchlein „Das Problem der Form" geschrieben, das jeder Bildhauer durchdenken sollte, bevor er sich dem Drängen der eigenen Begabung überläßt. Einige von den dort aufgestellten Gesichtspunkten sollen auch hier berührt werden.

Es war angesichts des Theseus davon die Rede, daß die griechische Kunst gern — selbst Statuen — im Reliefstil komponierte. Ich gebe hier ein Beispiel dieser eigenartigen Raumauffassung in einem der schönsten griechischen Grabreliefs, dem der Hegeso, das allerdings im Atelierlicht, nicht in seiner Aufstellung im Freien beim Dipylontor in Athen, photographiert ist. Da soll noch einer sagen, die griechische Kunst habe schöne Körper ohne Seele gegeben! Was diese beiden Frauen an Stimmung ausströmen, die königliche Herrin, indem sie ein (einst gemaltes) Schmuckstück durch die Finger gleiten läßt, und die Dienerin, die ihr das Kästchen hinhält, das mag einer nur in ganzer Tiefe auszudenken versuchen! Er wird bald ebenso stark von der in dem Relief latenten Stimmung mitgerissen werden, wie etwa durch eine von Böcklins Landschaften. Davon später. Hier handelt es sich darum, daß man mit Bezug auf die Raumdarstellung nicht nur die architektonisch umrahmte Fläche, eine Art Wand im Hintergrunde sieht, vor der die Figuren erscheinen, sondern erkennt, daß die vorderen Arme und Beine beider Frauen, besonders der Stuhl ebenfalls in einer Fläche, einer Art Bildfläche, wie in der Malerei, liegen, und die Figuren zwischen diese nur wenige Zentimeter voneinander abstehenden Ebenen, sagen wir paradox: wie Pflanzen flach gepreßt sind. Freilich, merkt der Laie davon kaum etwas. Der Kundige aber erkennt an der über den Stuhl herabhängenden Falte, daß die Sitzende ab-

sichtlich ganz an die Vorderfläche herangezogen erscheint, und er staunt, mit welcher Kunst durch das Hintereinander der beiden Brüste und durch einzelne Überschneidungen Tiefe in das Ganze gebracht ist. Er sieht auch, daß diese Tiefenbewegung nicht zu unvermittelt erfolgt, dem fortschreitenden Blick vielmehr in den beiden Gesichtern eine Rast gegönnt ist. Dieses etappenmäßige Überleiten von der Vorderfläche in die Raumtiefe ist es u. a., was Hildebrand ganz allgemein eingehalten verlangt. Man wird ihm recht geben, wenn auf solche Dinge hin Reliefs unserer Zeit, z. B. einige der Weyrschen Marmortafeln vom Grillparzer-Denkmal in Wien betrachtet werden. So wird dort in der Darstellung der Medea die ganze Bildfläche von einer schrägen Wandflucht durchzogen, an deren umlaufenden Treppen die Figuren in tollen Raumsprüngen angeordnet sind. Das ist ein recht unkünstlerisch verwendeter Raumausschnitt, es fehlt an jeder Läuterung, der Künstler hat gar kein Gefühl dafür, daß der monokular gesehene künstlerische Raum anders aufgebaut sein muß als der natürliche. Weyrs Relief eignet sich vorzüglich für das Stereoskop. Man vergleiche damit die ähnlich gebaute Pala Pesaro von Tizian: wie da die Säulenflucht durch die parallel zur Bildfläche aufgebauten Figuren abgelöst wird. Und da handelt es sich um ein Gemälde!

Das Grabrelief der Hegeso kann auch zur Einführung in die Grundsätze der Anordnung der Massen dienen. Ist es nicht kühn, daß Phidias eine sitzende und eine stehende Gestalt in dem engen Rahmen zusammenschiebt? Man sehe nur Photographien nach der Natur darauf an, wie schwer da banale Dissonanzen zu vermeiden sind. Die sitzende Gestalt ist denn auch aus rein künstlerischer Absicht so mächtig von Wuchs gebildet, daß ihr Kopf bis fast in die Höhe der Stehenden kommt. Und dann sind diese widersprechenden Massen durch den schönen Linienschwung der Arme und durch Parallelführung einzelner Gliedmaßen derart ausgeglichen, daß man den Kontrast nur als eine angenehme Abwechselung in der Harmonie empfindet.

Der Beschauer beachte z. B., wie der rechte Arm der Sitzenden mit dem rechten der Stehenden parallel geführt ist und die drei Hände einen rechten Winkel bilden: gerade im Mittellot erscheint die Senkrechte (diese etwas erzwungen) über der Wagrechten als Maßstab für die symmetrische Tendenz und den schönen Fluß der Linien seitlich, besonders im Stuhl und der etwas eingesunken dastehenden Dienerin. In dieser fein abgewogenen Anordnung der Masse steckt im wesentlichen, wovon S. 93 die Rede ist, was wir Modernen gern als das Dekorative bezeichnen. Es muß jeder künstlerischen Schöpfung innewohnen, weil sie ohne solche Ökonomie keine rechte Wirkung tut. Man achte in dem Hegesorelief auch der negativen Reste, die die Figuren auf der Fläche des Hintergrundes übrig lassen, und des tiefschattenden Loches unter dem Stuhl; es ist ein typisch moderner „dekorativer Fleck".

Es gab unter den Modernen einen Bildhauer, der, ohne jemals, wie z. B. Thorwaldsen, antik sein zu wollen, doch nach der eben an griechischen Bildwerken aufgewiesenen Gesetzmäßigkeit schuf. Er vergaß selten, daß ein Bildwerk, mehr noch als ein Gemälde, sich dem Beschauer von einem einzigen Standpunkt aus ganz geben muß und die Anordnung der Glieder in einer Ebene Voraussetzung jener stillen Wirkung ist, durch die sich das Werk des Künstlers ankündigt. Solche Leistungen setzen genialen Blick und reife Schulung voraus. Ab. 43 zeigt den Mäher von Meunier, dem großen Belgier. Alle Körperteile erscheinen in der Breitenansicht und geeint in einer Ebene. Man versuche, ähnliche Motive zu finden, ohne der Natur Gewalt anzutun! Michelangelo hat dergleichen wiederholt erzwungen, Raphael nicht minder. Auch sie haben eben auf Reliefstil und etwas gesehen, was sich im Mäher so deutlich in der Kreuzung der diagonalen Hauptrichtungen und den dazu nach Möglichkeit parallel geführten Gliedmaßen ankündigt, auf die Beruhigung der Anordnung zu harmonischer Einfachheit. Die Horizontale ist bei Meunier in der Schulter, die Vertikale im linken Unterschenkel angeschlagen. So ist

dem Ganzen für unser Empfinden ein statischer Halt gegeben. Man vergleiche damit nur die modernen italienischen Naturausschnitte in Marmor oder Bronze; da pflegen dergleichen Richtungsmaßstäbe völlig zu fehlen.

Meuniers Mäher kann auch dazu dienen, in einige Probleme von Licht und Schatten einzuführen. Die Gestalt erscheint im Umriß wie herausgeschnitten, schwarz auf Weiß. Das liegt nicht an der Photographie, sondern ist eine der Forderungen, die das Bilden in Bronze von dem der Marmorplastik unterscheidet. Bei Bearbeitung des Steines kann sich der Bildhauer eher auf die Rundmodellierung beschränken, auch der tiefste Schatten wird noch vom Grunde aufgehellt. Die dunkle Bronze zwingt dagegen zur Komposition in der Linie, Fläche und Silhouette. Die Bildhauer der Gegenwart behaupten, die negativen Auffälligkeiten (wie die beim Mäher sehr in die Augen springenden Ausschnitte zwischen Armen, Beinen und unter dem Kinn bezeichnet werden könnten — man blicke auch zurück auf das Hegesorelief —) hätten selbst in der Plastik dekorativen Wert. Davon wird bei einer bestimmten Gattung von Landschaftsmalerei noch zu reden sein.



Abb. 43. Meunier, Mäher. Bronzestatuette.
(Nach Photographie. Benno und Paul Cassirer, Kunst- und Verlagsanstalt Berlin.)

Die moderne Bildhauerei weiß sich durch das Mittel von Licht und Schatten eine Fülle neuer Probleme und Wirkungen zu schaffen. Sie ist unerschöpflich im Aufsuchen von Möglichkeiten und verfiel so u. a. spontan auf das Auskunftsmittel der hellenistischen Reliefbilder, künstliche Höhlen zu schaffen, in deren dunklen Schatten sich die an dessen Grenze vorn erscheinenden Figuren in heller Beleuchtung abheben. Ich erwähne die „Unergründlich" genannte Frauengestalt von Ernst Müller, die sich, sinnend hingelagert, in scharfem Umriß und schöner Modellierung von einer schräg im Halbschatten aufragenden Felswand abhebt. Ich habe leider das Original nicht gesehen, weiß daher nicht, ob Farben mitwirken. Die kühnsten, fast rein malerischen Effekte in Licht und Schatten, weiß die moderne französische Medaille zu geben.

Auch die Farbe wird, nachdem das XIX. Jahrhundert sie an der Hand der griechischen Kunst geradezu erst wieder ausgraben mußte, von der modernen Bildhauerei mit Glück angewendet. Darin liegt z. B. der Hauptreiz von Klingers Beethoven. Die auf dem dunklen Bronzethron über einem violetten Felsen sitzende Marmorstatue mit dem goldgelben Mantel über den Knien und dem dunklen Adler zu Füßen wird dem, der sie in der Aufstellung der Wiener Sezession gesehen hat, unvergeßlich in Erinnerung bleiben. Man wurde sie zuerst aus der Ferne von höher gelegenen Galerien aus gewahr; sie wirkte da wie ein Goldschmiedewerk in Edelmetall, Elfenbein und farbigen Steinen. Ich finde darin nicht nur eine monumentale Schöpfung, etwa entsprechend den Götterbildern in Gold und Elfenbein der Alten; viel höher steht mir eigentlich ihr dekorativer Wert. Die jetzige Leipziger Aufstellung scheint mir verfehlt. Das Werk muß zuerst aus der Ferne in Oberlicht und schräg von der Seite gesehen werden, etwa so, wie sie S. 29 in Abb. 15 erscheint.

Klinger hat auch mit Farben seelische Zustände zu charakterisieren gesucht. Seine Salome nähert sich in der vernich-

tenden Schärfe der Ausdrucksmittel dem Naturalismus eines Ibsen und paßt nach meinem Empfinden besser in ein psycho-logisches als in ein Kunstmuseum. Im allgemeinen beschränkt man sich, und so auch zumeist Klinger, auf leichte Tönungen, die mehr Phantasieanregungen als wirkliche Farben bedeuten. Das allein scheint in den Rahmen der Plastik zu taugen. Pastoser Farbenauftrag, der dem Marmor die Leuchtkraft, dem Holz die Wärme nimmt, wirkt wenigstens in der Groß-plastik als roher, unkünstlerischer Anstrich. Buntheit kann nur in echtem Material genossen werden.

In der heutigen Plastik ist auf dem Gebiete des Gestalt-problems etwas Mode geworden, was kein früheres Zeitalter der Kunstentwicklung gekannt hat, das Fragmentarische. Wir sahen S. 96 den sog. Theseus vom Parthenon. Es gehört künst-lerische Bildung dazu, sich über das Fehlen der Hände und Füße, die abgeschlagene Nase und die teilweise arg angegriffene Oberfläche hinwegsetzen zu können und aus dem Vorhandenen den vollen Genuß zu ziehen. Frühere Zeiten wollten durchaus nur das Fertige, Ganze; deshalb haben die größten Künstler nicht Anstand genommen, halb zerstört auf uns ge-kommene Statuen zu ergänzen. Was dabei herauskam, sehen wir erst jetzt, wo es im Wege der wissenschaftlichen Kritik möglich geworden ist, nachzuprüfen, ob diese Ergänzungen richtig waren. Der Laokoon z. B. hatte den rechten Arm nicht emporgestreckt, der zurücktretende Faun ist nicht im Tanz-schritt mit Kastagnetten, sondern als erschrockener Marsyas zu ergänzen. Ein anderes Werk des Myron, der Diskobol, ist im kapitolinischen Museum gar auf den Kopf gestellt und zu einem sich deckenden Kämpfer geworden. Das sind faust-dicke Fehler, von den stilistischen wollen wir gar nicht reden. Ein vom Kaiser Wilhelm ausgeschriebener Wettbewerb für die stilgerechte Ergänzung von antiken Fragmenten des Berliner Museums hat gezeigt, daß jeder Versuch überflüssig ist: wir können das einfach nicht, und je bedeutender ein Künstler ist, desto eher merkt der Sachverständige die fremde Hand. Darin

liegt auch der Grund, weswegen die Bildhauer, einsichtsvoller als die Architekten, noch nicht darauf verfallen sind, sich ein neues Gebiet ihres Schaffens, das Ergänzen alter Bildwerke, zu erobern. Die Bauwerke sind dagegen leider immer noch unter Umständen vogelfrei, wie das Aachener Beispiel u. a. zeigt.

Für diese vernünftige Zurückhaltung nun entschädigen sich die Bildhauer dadurch, daß sie selbst Statuen ohne Arme und Beine oder mit querabschneidender Brust oder wagrecht über den Augen abgeschnittenem Kopf darstellen. Der Belgier Khnopff hat diesen spekulativen Unfug auf die Spitze getrieben. Ursprünglich entstand dergleichen aus einem verständlichen Grunde. So hatte Klinger einst auf einer griechischen Reise einen Block prachtvollen Marmors gefunden; seine Phantasie zauberte daraus die prächtige Amphitrite hervor — ohne Arme. Für diese hatte der Block nicht gereicht und es lag eine gewisse Ehrlichkeit darin, sie nicht anzustückeln. Der Eingeweihte achtet ein solches Vorgehen; darin steckt Ernst. Neuerdings aber ist das anders geworden. Man merkt die Absicht und wird verstimmt.

Dazu kommt eine andere Geheimnistuerei, die vorwiegend an Rodins Beispiel anknüpft. Man kennt von Michelangelo ein paar Werke, die nur im Rohesten aus dem Stein herausgearbeitet, d. h. zum guten Teil noch darin stecken geblieben sind. Der große Florentiner ließ solche Stücke stehen, weil er sich verhauen hatte oder ihn sonst etwas von der Ausführung abhielt. Sie wurden dann in irgendeinem Winkel vergessen. Heute schafft man solche Abbozzi künstlich und macht damit Staat auf internationalen Kunstausstellungen. Insbesondere weiß Rodin, der zur Darstellung scheinbar tiefsinniger Ideen neigt, seinen Bildwerken dadurch allerhand pikanten Reiz zu geben. L'homme et sa pensée heißt ein Marmorblock, der sich wie eine Wolke aufbaut. Aus der rauhen, formlosen Masse lösen sich an einer Stelle zwei Menschenleiber los; der eine, vom Rücken gesehen, steckt bis zu den Hüften im Marmor und verschwindet mit dem Kopf neuerdings darin. Der andere,



Abb. 44. Van de Velde und Minne, Halle im Folkwang-Museum in Hagen i. W.

vom ersten verdeckt, ist in der Seitenansicht von den Schultern bis unter die Knie sichtbar und mit dem Rücken an den Fels gewachsen. Ich bemühe mich bei solchen Rätseln nicht um die Deutung, freue mich an dem schönen Marmor, dem Kontrast der in vollendetster Modellierung prangenden Menschenleiber mit dem urwüchsigen, rauh gelassenen Block und lasse gern meiner ergänzenden Phantasie freien Lauf; aber ich verhehle mir dabei auch nicht, daß mein Genuß eine Feinschmeckerei

ist, die vielen sonst ganz gesund empfindenden, naiven Kunstfreunden leicht eine falsche Richtung geben kann.

Andere Auswüchse im Rahmen der Gestalt, die für den Gourmand eine Abwechselung bedeuten, dem Naiven aber unverständlich bleiben oder ihn irre führen, sind die Manieren von Metzner und Minne. Ersterer schickt Statuen auf Ausstellungen, die im Rahmen irgendwelchen tektonischen Zwanges erscheinen müßten, damit ihre kernig übertriebene Muskulatur Verständnis fände. Für kunstgewerbliche Zwecke sind Metzners Schöpfungen bewundernswert. Minne ist ein Fanatiker des Unreifen oder dem Hungertode Nahen. Er zeigt Menschengestelle in allen möglichen unschönen Akten, etwa wie Klinger die eine S. 100 abgebildete weibliche Figur im „Drama". Wie er sich seine Schöpfungen verwendet denkt, zeigt ihre Anordnung im Vorraum des Folkwang-Museums in Hagen (Abb. 44). Sie knien da zu fünf um eine kreisrunde Öffnung herum und helfen zusammen mit van de Veldes Bildungen an den Kapitellen, dem Türrahmen und dgl. m. einen typisch modernen Innenraum schaffen. Ich sehe das Bilden solcher Gestalten an als Äußerung eines in unserer Zeit liegenden Überschusses an Formkraft. Die Künstler sollten nur nicht zeitlebens bei Gestalten stehen bleiben, die auf die Dauer manieriert erscheinen. Denn solches Schaffen scheint toll, solange es nicht in die richtigen Wege geleitet ist. Es sollten noch mehr Bildhauer sich der Architektur wie dem Kunstgewerbe zuwenden und ihren Ruhm nicht gerade in der für Museen und Sammler bestimmten Kunst, d. h. zunächst auf den Ausstellungen suchen, sondern darin, daß sie sich bestimmten Industrien zuwenden und diesen in künstlerische Geleise verhelfen. Es sollte Mode werden, sich in Industriebezirken niederzulassen, zuerst nach amerikanischer Art selbst Hand anzulegen und an der Mitarbeit die Formkraft zu entzünden. So sind die großen englischen Reformer, Morris, Ruskin u. a. vorgegangen und haben bald mit der englischen die hergebracht französische Mode geschlagen. Bei uns bilden sich jetzt neben den Kunstgewerbeschulen freie Werkstätten auf

geschäftlicher Grundlage. Ich nenne die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München, ihren Ableger, die Lehr- und Versuchswerkstätte in Stuttgart, dann die Wiener Werkstätte u. dgl. m. Aber das sind nicht Unternehmungen, wie ich sie im Auge habe. Webereien großen Stiles, Rahmenfabriken und dergleichen Betriebe sollten mit den Künstlern unmittelbar in Verbindung treten. Aber freilich die fabriksmäßige Erzeugung von Massenartikeln läßt sich damit nur schwer vereinigen; die Fabrikanten müßten denn anfangen, sich in ihrem Fach künstlerische Bildung anzueignen.



Zeichnung I. Griffelkunst.

Was ich hier behandle, wird heute gern Griffelkunst genannt. Der Ausdruck ist von Max Klinger*) geprägt. Gemeint sind alle von der Zeichnung ausgehenden graphischen Künste, wobei die Farbe nur, wie etwa in der Plastik, zur Phantasieanregung, nicht impressionistisch zu Raum- und Lichtwirkungen verwendet ist. Hierher gehört dem Inhalt nach die Illustration und Karikatur, technisch die Radierung, der Kupferstich, der Holzschnitt usf. Klinger macht mit Recht geltend, daß dieser Kreis eine eigene Stellung gegenüber der Malerei einnimmt, auch insofern dabei mehr Gewicht auf das Gegenständliche gelegt wird, als in der eigentlichen Farbenkunst, die, wie wir sehen werden, im Gegensatz dazu das rein Stoffliche gern vernachlässigt zugunsten der Formprobleme. Vom Inhalt spricht Klinger überhaupt nicht. Daß aber gerade er in einer Kunstgattung, die mit dem wichtigsten Darstellungsmittel zarter Stimmungen, mit Licht und Schatten arbeitet, nicht Nebensache ist, zeigen die drei großen Kupferstiche von Dürer, die Melancholie obenan, und ebenso die Landschaft mit den drei Bäumen von Rembrandt. Ich gehöre zu denen, die in diesen Blättern nicht so sehr den Gegenstand, bei Dürer eine traumverloren unter tausend Gerät dasitzende Hausfrau, bei Rembrandt die Ackerlandschaft mit dem Weiher im Vordergrunde sehen, als den Inhalt, die tiefe Schwermut, die in dieser Erscheinungswelt zum Ausdruck kommt. Auch im sog. Hieronymus im Gehäuse interessiert weniger der Heilige mit

*) Malerei und Zeichnung, Leipzig 1895.

allen seinen Zugaben, als die trauliche Stimmung des vom Sonnenlicht durchrieselten Raumes.

Die Griffelkunst war denn auch zu allen Zeiten die wichtigste Handhabe der bildenden Künstler, wenn es sich um die Verständigung mit den breiten Massen des Volkes handelte. Nach ihrem jeweiligen Zustande läßt sich bis zu einem gewissen Grade die absolute Höhe des in einer Zeit und einem Volke vorhandenen Kunstbedürfnisses beurteilen. Man nehme z. B. die schwarz- und rotfigurigen Zeichnungen der griechischen Vasen, die zum guten Teil unsere illustrierten Zeitschriften zu ersetzen hatten. Sie waren gewiß durchaus volkstümlich und zeigen, an dem gemessen, was in unseren Tagen bis in die breitesten Schichten durchsickert, wie entwickelt der Geschmack in allen Bevölkerungskreisen der vorchristlichen Zeit gewesen sein muß. Man halte daneben auch unsere Zeitschriften, namentlich die Jugend und den Simplizissimus, und ist bei diesem Vergleich sofort mitten in die Probleme versetzt, die uns hier beschäftigen sollen.

Im Altägyptischen und Mesopotamischen steht die Zeichnung der Bildhauerei sehr nahe, insofern, als das Relief nichts anderes als eine solche erhöht oder vertieft gearbeitete Zeichnung ohne eigentliche Modellierung ist. Das ältere griechische Relief bewegt sich ja auch noch durchaus in dieser Bahn, man betrachte daraufhin nochmals das Grabrelief der Hegeso (s. Abb. 42). Es zeigt sich deutlich, daß die Grundelemente, mit denen in Relief und Zeichnung gearbeitet wird, nahe verwandt sein müssen. Stärker als in der Malerei und der Freiplastik kommt es in der Zeichnung und dem Flachrelief auf eine durch die Linie fest umschriebene Gestalt an. Die moderne Kunst freilich zersetzt auch dieses Wesen völlig durch ihre malerischen Absichten. Man halte z. B. Münzen und Kameen der Ptolemäerzeit und Renaissance bis hinauf zu den Medaillen des XIX. Jahrhunderts neben Plaketten unserer Meister, und wird beobachten, wie auch da das Verflüchtigen der festgeprägten Form Fortschritte macht. Roty und Charpentier

halten sich noch in Grenzen, ein Jüngerer, Ovide Yencesse, ist völlig zum Maler geworden,*) seine Plaketten bieten ähnliche Nebelbilder, wie sie, ins Extreme gesteigert, Carrière in Farben vorführt.

Andererseits muß gesagt werden, daß sich auch unter den modernen Malern die Erkenntnis durchbricht, man sei allmählich mit dem Vernachlässigen von Linie, Fläche und Gestalt gegenüber dem impressionistischen Raumlicht zu weit gegangen und müsse anfangen, sich dieser wertvollen Qualitäten wieder zu erinnern. Einer dieser Künstler ist gleich aus dem einen Extrem in das andere gefallen: Ferdinand Hodler. Er ist schrittweise zu einer Linienmanier in Wiedergabe der Gestalt durchgedrungen, wie sie Abb. 45 jedem Leser schlagend genug vorführen dürfte. Gegeben ist ein Bild, im Besitze von Osthaus in Hagen i. W. Wir sehen einen Knaben und ein Mädchen auf einer Wiese, dieses in Seiten-, jenen in Vorderansicht. Der Knabe sitzt mit untergeschlagenem Bein da, stützt den Oberkörper auf die Linke und klappt die auf das Knie gestützte Rechte gegen die Brust zu ein. Das Mädchen kniet und zieht den linken Fuß sonderbar ein. Sie fährt mit den Armen zurück, krallt die Finger und wirft den Kopf mit fast geschlossenen Augen nach hinten. Der Knabe blickt starr gegen den Beschauer. In dem Bilde ist jeder Muskel des nackten Körpers, jede Falte des wie naß aufliegenden Gewandes, fast jede Bewegung der Hände und Füße, jeder Zug im landschaftlichen Hintergrunde bewußte Eigenart. Michelangelo etwa zeichnet eine Zeitlang so, freilich ohne blumigen Wiesengrund und ohne die sonderbar symbolistische Zuspitzung des Gegenstandes.

Ich habe Hodler vorgeführt, um den Leser recht eindringlich auf das Wesen der Zeichnung aufmerksam zu machen, außerdem aber auch, um das Zustandekommen einer der vielen modernen, individuell entwickelten Eigenarten zu kennzeichnen.

---

*) Vgl. Herrmann im Dresdner Jahrbuch 1905, S. 161 ff

Die einzigen tastbaren Tiefenanregungen, die er bringt, das untergeschlagene rechte und verkürzte linke Bein des Knaben mit ihren Überschneidungen, werden in dem vorherrschenden Flächenbilde geradezu störend empfunden, bei dem Mädchen hat er sie zwangsweise fast im japanischen Sinn vermieden. Das ist eben seine quattrocentistische Art: die Spannung zwi-



Abb. 45. Ferd. Hodler, Tafelbild.

schen Linien, die in der Fläche wirken, und Tiefenwerten, die das Flächengefühl sprengen. Die Zeichnung kann beide Wege gehen, entgegen dem Relief.

Als Beispiel klarer landschaftlicher Tiefenkompositionen führe ich hier zwei Blätter von unserem Meister auf dem Gebiete der Radierung, von Max Klinger vor (s. Abb. 46/47). Wir sehen auf dem ersten Blatte den Abhang eines Wüstenhügels und darauf, nach oben schreitend, eine bunte Menge von Menschen. Zuerst vorauseilend Kinder, dann eine Gruppe

von Männern, endlich im Vordergrunde Frauen und Krüppel, in der Mitte, vom Bildrande durchschnitten, ein Mann, der sich zurückwendet und den Nachfolgenden etwas zuschreit. Alle Gestalten heben sich, klar gezeichnet, hell vom grauen Grunde ab und werfen kurze Schatten nach rechts vor sich her. Die Sonne ist also hoch vor der Bildfläche stehend gedacht. Die räumliche Wirkung ist sehr lebendig, der Horizont liegt hoch, wir befinden uns nahe der Bergspitze. — In dem zweiten Blatte sieht man diesen Gipfel. Unter der Spitze sind Menschen gelagert; ein langer Zug von Männern schreitet an einem Front machenden Soldaten im Gänsemarsch nach vorn herunter, voraus gehen drei bärtige Männer mit Kopftüchern. Die Sonne wirft längere Schatten als in dem ersten Bilde. Hier ist die Raumwirkung vielleicht noch packender, die Zeichnung von einer unüberbietbaren Feinheit.



Abb. 46. Klinger, Radierung I.
Aus dem Klinger Werk im Verlage von Franz Hanfstaengl in München.

Es gibt nicht bald einen größeren Kontrast, als den zwischen dem Hodlerschen Bilde und den beiden Radierungen von Klinger. Beide aber sind im wesentlichen Zeichnungen. Hodler nimmt der Natur die Luft; Licht und Schatten sind ihm nur Mittel zum Zweck der Modellierung (wie in Michelangelos Madonna des Angelo Doni), bei Klinger liegt über der Szene die heiße Sonne der Wüste. In einem aber begegnen sich beide Künstler: sie geben dem Beschauer zu denken. Der Uneingeweihte wird im ersten wie im andern Falle nicht

wissen, woran er ist. Hodlers Jüngling reißt die Augen auf, als käme ihm plötzlich eine Vision, und das Mädchen wirft sich ganz verzückt zurück. Zur Deutung verhilft dem, der in modernen Bildern lesen gelernt hat, die Wiese mit den Löwenzahnblüten: es ist Frühling, und in den beiden Menschen ist des Frühlings Erwachen dargestellt. Also ein symbolischer Inhalt. Das junge Paar und die Landschaft sind wirklich Vertreter des Frühlings, den sie darstellen sollen. Böcklin hat in demselben Sinne Bilder gemalt, die den Beschauer trunken machen mit ihrem tief symbolischen Duft.



Abb. 47. Klinger, Radierung II.
Aus dem Klinger Werk im Verlage von Franz Hanfstaengl in München.

Anders Klinger. Dargestellt ist die Bergpredigt. Wie Klinger dabei vorgeht, das ist typisch modern. Als Uhde 1886 denselben Gegenstand malte, setzte er Christus mit dem Rücken gegen den Beschauer auf eine Bank und ließ ihn mit bewegten Gebärden auf die vor ihm — und dem Beschauer — stehende und kniende, andächtig zuhörende Menge von Landleuten einreden. Er stellte also die Predigt selbst, und etwas plump symbolisch, in der Art Eduard von Gebhardts, als heute vor sich gehend dar. Klinger ist Realist. Wir sehen die palästinensische Wüste ebenso im Original, wie die Juden und Pharisäer. Die Hauptsache aber ist: nicht der Höhepunkt des Geschehnisses ist gegeben, sondern, was ihm voraus geht und nachfolgt. Im ersten Blatte strömt die Menge bergauf, an der Spitze der mittleren zwölf Männer

schreitet Christus, Petrus haut, seiner Gewohnheit gemäß, eben einem Jungen eine furchtbare Ohrfeige herunter. Im Vordergrunde rechts tauchen die Pharisäer auf. — Im zweiten Bilde ziehen sie als die ersten schweigend ab. Dann folgt tief in Gedanken Christus, hinter ihm in schöner Ordnung die Apostel. Der ernste Zug imponiert unwillkürlich einem Söldner, die Menge oben kann sich nicht freimachen von dem tiefen Eindruck.

Über solche Art von Gegenstandsauffassung schütteln nun unsere Philister den Kopf. Die Sache liegt so: sie sind dergleichen nicht gewohnt und ahnen nicht, daß Kunst, aus dem Individuum kommend, sich frei geben muß. Dann nur haben wir etwas vor uns, das ein Stück Leben bedeutet und eine Zukunft vor sich hat. So seht doch nur hin, welche Spannung im ersten Blatte steckt, wie schwer und gedrückt sich Christus und die Jünger vorwärts schieben, Petrus sich in der inneren Unruhe vergißt. Und wie der Druck im zweiten Blatte gelöst erscheint, Christus und die Jünger energisch ausschreiten. Da muß, während die Sonne ihren Weg gemacht hat, etwas Großes, Erlösendes dazwischen liegen. Der Künstler überläßt es der durch seine Bilder erregten Phantasie des Beschauers, die Lücke auszufüllen, sich eine Bergpredigt zu ergänzen, so eindrucksvoll, als es seine Phantasie nur irgend zuläßt. Der Beschauer wird unwillkürlich aus seinem stumpfen Betrachten aufgescheucht und in den Zustand lebhaften Schauens versetzt. Und dann erkennt er: Die Bergpredigt ist bei Uhde banal genug gegeben im Verhältnis zu dem, wie er sich Christi Auftreten nach Klingers Anstoß zu denken vermag.

Klinger hat eine große Zahl von Radierungen geliefert, Einzelblätter und ganze Zyklen. Es ist ein Jammer, daß diese prächtigen Schöpfungen in den Mappen vermögender Sammler bleiben; manches davon könnte sich großer volkstümlicher Beliebtheit erfreuen und den Geschmack der Massen heben, so z. B. viele Blätter aus den beiden Zyklen „Vom Tode" und aus den „Intermezzi". In dieser Art Griffelkunst spielt sich

das moderne Leben eindringlicher ab, als in zehn Bänden von Romanen. Klinger hatte eine Zeit, in der er ein sittengeißelnder Reporter ersten Ranges war; er hat damals schon Problemen nachgedacht, über die heute viel besprochene Bücher geschrieben werden. Ich erwähne seinen Zyklus vom Jahre 1880 „Eva und die Zukunft". Im ersten Blatte ist Eva lauschend gegeben, im zweiten, Zukunft, sieht man etwas fürs erste recht Sonderbares: einen schmalen Weg, der sich zwischen senkrechten Felswänden emporwindet, und, den Ausgang sperrend, die Gestalt eines Tigers. Mit stoischer Ruhe blickt er dem Kommenden entgegen: was immer es auch sei, es ist ihm unentrinnbar verfallen. Weininger hätte die Radierung seinem Buche über Geschlecht und Charakter vorsetzen können. Wenn auch nicht jeder die Auffassung der Beiden teilen wird, so ist doch der Niederschlag moderner Gedanken in beiden Schöpfungen bezeichnend.

In den letzten Jahren hat die Griffelkunst auch in Deutschland eine Entwicklung durchgemacht, deren einzelne Phasen man an der Hand der leider eingegangenen Zeitschrift Pan verfolgen und an den beiden satyrischen Witzblättern, der Jugend und dem Simplizissimus, miterleben kann. Wo sind die guten alten Zeiten der Fliegenden Blätter und der Münchener Bilderbogen geblieben! Man kann von dieser Bewegung nicht sprechen, ohne auszugehen von dem bahnbrechenden Vorstoß der japanischen Kunst auf unsere europäische Buchausstattung. Tatsächlich ist der Unterschied von Einst und Jetzt in den genannten Blättern künstlerisch im wesentlichen auf Japan zurückzuführen.

Um das anschaulich zu machen, bilde ich hier (s. Abb. 48) die getuschte Zeichnung eines Kakemonos von Korin (1661 bis 1716) ab,*) den teufelverfolgenden Helden Shoki darstellend. Scharf in die Ferne spähend und mit der einen Hand sein weites Gewand aufraffend, schleicht er, das gezogene

*) Nach Bing, Japanischer Formenschatz, IV. 23, Tafel BBH.

Schwert in der Rechten, einer Spur nach. Die etwas geduckte Haltung verrät, daß er jeden Augenblick bereit ist, loszuschlagen. Die Gestalt ist überaus lebendig in breit und eckig hingesetzten Pinselstrichen erfaßt. Diese wirken nur als Ganzes; im einzelnen ist kaum zu begreifen, wie eine an die Karikatur streifende Charakteristik des bärbeißigen Alten daraus entstehen konnte. Die schwarzen Umrisse werden ergänzt durch Mitteltöne, die Schattenübergänge geben und den Bart ungemein ausdrucksvoll andeuten. Heute erscheint diese ganze Art nicht mehr so neu, wie vor wenigen Jahrzehnten. Die moderne Illustration hat sich die kühn impressionistische Mache der Japaner vollständig zu eigen gemacht. Man müßte nur noch farbige Ornamentleisten zu unserem Shoki halten, um sich davon zu überzeugen, daß jede Seite der Jugend z. B. im japanischen Geschmack ausgestattet ist.



Abb. 48. Korin: Kakemono, Shoki darstellend.

In den Kunstzeitschriften begegnen uns Schöpfungen der Griffelkunst von wahrhaft verblüffender Neuheit. So wurde kürzlich aufmerksam gemacht auf eine Zeichnung von Menpes in der englischen Zeitschrift Studio*),

*) Bd. XXII (1904); vgl. v. Schlosser, Österreichische Rundschau 1906, S. 502ff.

die ohne alle Mitteltöne in scharfem Kontrast von Tiefschwarz und Weiß ein Porträt gibt. Wir sehen (s. Abb. 49) das Brustbild eines Mannes in Vorderansicht, bekleidet mit dem gewöhnlichen Sakko und einem breiten Schlapphut. Er steht inmitten von Gebüsch im vollen Sonnenlicht. Das Gesicht wird mehr



Abb. 49. Menpes, Cecil Rhodes.

als zur Hälfte vom Schatten des Hutrandes verdeckt. Es ist gerade noch die breite Spitze einer Nase, die ähnlich derb wie das Kinn ist, erkennbar; der geschlossene Mund wird von einem herabhängenden Schnurrbart verdeckt und darüber gräbt sich eine tiefschattende Falte in die energisch flachen Wangen. Dies wenige, was man vom Gesicht sieht, soll nun ein Porträt sein! Von den Augen keine Spur, das tiefe Schwarz weist nicht die leiseste Andeutung des Blickes auf. Ist das deshalb ein Porträt, dem es an der notwendigen Charakteristik fehlt? Die Augen, sind sie wirklich nicht da? Wie bei der Bergpredigt von Klinger kommen die Angstmeier und klagen, wie man nur so nachlässig sein könne, bei einem Bildnis in Vorderansicht, die Augen nicht sehen zu lassen. Man blicke nur hin: auch im gegebenen Falle fällt die Entscheidung zugunsten des zielbewußt schaffenden Modernen. Die Phantasie des Beschauers wird durch die

ruhige, fast starre Energie der Kopfhaltung derart angeregt, daß jeder darauf schwören möchte, er sehe die Augen dieses Tintenmannes leibhaftig und stechend auf sich gerichtet. Wie man bei Klinger die Bergpredigt aus dem Vorher und Nachher ergänzt, so hier aus dem, was drum und dran ist, die ganze Persönlichkeit: einen unbeugsamen Willen, der jeden Widerstand zielbewußt niedertritt. Nach solchen Schlüssen wird niemand überrascht sein, zu erfahren, daß Cecil Rhodes, jener Abenteurer, dargestellt ist, der Engländer und Buren aufeinandergehetzt hat.

Die Rechnung auf ein Ergänzen des unvollständig Dargestellten durch die Phantasie des Beschauers und die belebende Anregung, die davon ausgehen soll, haben wir bereits im Gebiete der Plastik kennen gelernt. Die moderne Griffelkunst macht davon den ausgiebigsten Gebrauch, indem sie die Zeichnung wiederholt unterbricht und so äußerst pikante Reize für das Schauen auszulösen weiß. Besonders kühn und vorbildlich hat in dieser Richtung Beardsley gewirkt.

Andere Zeichner, ich erwähne Th. Th. Heine, haben sich aus dem Japanischen die Anregung zu einer rhythmischen Komposition der Linien ohne Licht und Schatten geholt. Ich möchte, daß der Leser sich etwas einlebt in Abb. 50, die Nachbildung eines Holzschnittes von dem Japaner Morónobu (ca. 1646—1714).*) Wir sehen in einem kalligraphisch umrissenen Rahmen den über Eck gestellten Raum eines Zimmers mit seinen Schiebwänden, die nach links offen stehen und einen um das Haus laufenden Gang mit einer Blumenvase im Hintergrunde sehen lassen. Eigentümlich gewählt ist der Standpunkt des Beschauers. Er ist nämlich über die vordere Schiebwand herabblickend angenommen und sieht so ein Paar, das auf dem Boden gelagert ist. Ein Jüngling liegt, auf den rechten Arm gestützt, da und blickt zurück nach einem Mädchen, das auf ihm sitzt. Seine Füße sind von dem langen Gewand über-

*) Das Verdienst auf dieses Liniengedicht aufmerksam gemacht zu haben gebührt Perzynski, Der japanische Farbenholzschnitt S. 7 ff. u 88.

deckt, dahinter kommt des Mädchens Fuß nackt hervor; über ihrem Knie liegt das mit Glycinienzweigen geschmückte Gewand. Sie neigt sich etwas vor und wendet den Kopf halb nach dem Jüngling, der seine Hand zu ihrer Hüfte erhebt. Es versuche einer, den gegenständlichen Zusammenhang der beiden Figuren klarzustellen. Mir will scheinen, daß Morónobu die Erklärung dafür, wie das Mädchen zu dem sonderbaren Sofa



Abb. 50. Morónobu, Liniengedicht.

kommt, schuldig bleibt aus einem sehr einfachen Grunde: weil der einzige Anlaß des Motivs wahrscheinlich die dadurch zustande kommende Linienkomposition ist. Morónobu denkt, wie alle ostasiatische Kunst, rein dekorativ. Der Gegenstand muß sich völlig dieser Einheit unterordnen. Wellental und -höhe folgen sich in schönem Zusammenspiel, einzelne Linienzüge gehen miteinander parallel, andere wirken im Kontrast zusammen, dazwischen eingestreut sieht man schwarze Flecken. Im allgemeinen hält der Jüngling die Horizontale, das Mädchen

eine Schräge fest, die in der Richtung übereinstimmt mit der Flucht der Schiebwand links und ihren Parallelen. Beide Gestalten aber heben sich im Spiel ihrer Kurven ab von dem geradlinigen Koordinatennetz, das sie umschließt. Rechts wird noch ein zierlicher Kleiderständer sichtbar, der den Linienakkord vollendet.

Diese japanische Linienkomposition ist gerade entgegengesetzt dem modernen Farbenimpressionismus, von dem bei der Malerei zu reden sein wird. Freilich gesellt sich fast immer noch die Farbe dazu, aber sie hat lediglich Auffälligkeitswert, soll das Motiv dekorativ heben. Denkt man sich also zu den Schwarz-Weiß-Kompositionen von Korin, Menpes und Morónobu noch die Farbe gesellt als effektvolles Wirkungsmittel, dann steht man mitten in einem Kreise, in dem sich ein Hauptgebiet moderner Zeichenkunst bewegt: das Plakat. Man gehe doch diesen Dingen in unseren Straßen nach. Rücksichtslose Reklame mittelst jeder Art von Auffälligkeit, das ist die durchschlagende Regel. Ob diese nun wie in der Zeichnung im Rahmen einer extremen auf Schwarz-Weiß zugespitzten Licht- und Schattenwirkung erreicht wird oder durch grell dekorativ nebeneinander gesetzte Farben, durch einen tollkühnen, das Auge förmlich emporreißenden Linienzug oder eine im Gegenstand liegende Auffälligkeit, darauf kommt es gar nicht an. Jede dekorative Qualität wird dafür ausgebeutet, alle Arten von Gegenstand und Inhalt, die drolligsten Einfälle müssen herhalten. So versandte z. B. ein Leipziger Verlag im Jahre 1898 die Anzeige seiner Übersiedelung in einer Karte, auf der man den Umzug veranschaulicht sah durch flatternde Bänder, die den Weg andeuteten, und zu beiden Seiten durch die Abdrücke der Fußsohlen, die sich längs dieser Spur fortbewegten. Man kann nicht leugnen, daß diese ornamentale Beigabe ebenso klar wie witzig deutlich machte, um was es sich handle.

Es ist hier vor Eintritt in das Gebiet Malerei der Platz, ein Wort darüber zu sagen, wie die bildende Kunst der Gegenwart mit dem Problem der Gestalt umspringt. Man

wird aus den beiden japanischen Beispielen und dem Porträt von Menpes ersehen haben, daß da von einer Zeichnung im alten Sinne nicht mehr die Rede sein kann. Man suche unter dem Faltenwurf die Linien der Menschengestalten: sie verschwinden vollständig unter einer kecken Karikatur bei dem einen, einer noch kühneren Kleckserei bei dem andern und Linienspielerei beim dritten. Im weiteren Verlaufe wird sich zeigen, daß die eigentliche Malerei noch viel weiter entfernt ist vom genauen Zeichnen der Gestalt, Landschaft und Farbe! Es gab schon einmal eine Zeit, wo ähnlich wie heute Landschaft „nirgend schwierige Formen bietet, welche erst durch langes eingehendes Studium begriffen werden können, wie der menschliche Körper" (Schultze-Naumburg), so ist allmählich durch Vernachlässigung des zeichnerischen Studiums beim Durchschnitt eine Verrohung des Gestaltsehens eingetreten, die, in Zeiten so hoch entwickelter Technik wie der unsrigen, nicht ihresgleichen hat. Es hat noch eine andere Zeit gegeben, wo wie heute Landschaft und Farbe den stimmungsvollen Grundton der Malerei bildeten: in dem Venedig des Giorgione und seiner Nachfolger. Damals aber blieb der Adel der Gestalt Voraussetzung, man stand eben glücklicherweise noch zu sehr unter dem Eindrucke der Forderungen Leonardos, der nicht müde wurde, eine gleichmäßige Kenntnis aller Hilfsmittel der Kunst — nicht nur dessen, was wir heute Formqualitäten nennen, sondern vor allem der Gestalt — als unerläßlich zu lehren. Wenn daher heute Klinger für ein Bild die vollendete Durchbildung von Form (wie er die Gestalt nennt), Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck fordert, so kehrt er damit nur zur Einsicht des größten Meisters zurück.

Dadurch, daß man die farbige Umgebung des Menschen, statt des Menschen selbst, zum ausschlaggebenden Darstellungskreise der Malerei gemacht hat, wie sich später zeigen wird, wurde die Brücke abgebrochen, die diesen Kunstzweig mit den übrigen Künsten verbindet. Architektur, Plastik und Malerei sind zu einem großen Gesamtorganismus verbunden, durch

die in ihrem Wesen liegende Beziehung zum Menschen. Der Plastik ist seine Bildung Selbstzweck, die Architektur schafft Räume zu seiner oder zur Aufnahme der ihm gleichgebildeten Gottheit, und die Malerei stellt ihn in seiner Umgebung dar. Dadurch, daß die moderne Malerei die Darstellung des Menschen und seiner Gestalt vernachlässigt, löst sie den Zusammenhang unter den bildenden Künsten, sinkt selbst zur Spezialität herunter und geht aus den Händen des Künstlers zum guten Teil in die des Malers über. Nur Böcklin hat diese Klippe überwunden. Aber den Vorwurf kann man ihm nicht ersparen, daß er Zeichnung und Gestalt bisweilen mehr als erträglich vernachlässigt hat.

Wenn Böcklin genötigt ist oder den Fehler macht, vom Menschen und seiner Gestalt auszugehen, dann steigt er von der Höhe herab, auf der er als Landschafter steht, und die Mängel der Zeichnung, die man in seinen Natursymbolen bald übersieht, treten zusammen mit einer in solchen Fällen schwächlichen Komposition und einem erzwungenen Inhalt unabweisbar hervor. Es sei auf das Fresko „Der entstehende Geist der Natur" im Treppenhause des Museums zu Basel hingewiesen, ein Mittelding von Antike und Rokoko ohne alle Größe. Dieselbe Unfreiheit in dem Fresko Flora mit ihren Kindern; die gelagerte Frauengestalt rechts im Vordergrunde durchaus manieriert. In den Einzelgestalten, wie dem Drama, einer weiblichen Mantelfigur mit Motiven altgriechischer Standbilder, und der Freiheit, einer unschön realistischen Frau mit äußerlich angehängten Attributen, dieselbe Schwäche.*)

Im Gegensatz zu Böcklin, dessen Größe in der Landschaft und der Farbe lag, worüber noch ausführlich zu sprechen sein wird, sind Klinger und sein Schüler Greiner Meister der Zeichnung und der menschlichen Gestalt. Sie wissen eine strenge Farbigkeit zu verkörpern, die an die italienischen Quattro-

*) Böcklin Werk I, Tafel 14 und 34, II, Tafel 10 und 34.

centisten heranreicht. Anders Franz Stuck. Er sucht, darin der typisch moderne Maler, die Zeichnung durch die Farbe zu verdecken und beides in einer dekorativen Licht- und Schattenkomposition aufgehen zu lassen. In seinen Landschaften sind die Gestalten kaum zu erkennen. Bei Stuck hat man immer den Eindruck unbändiger Kraft, das Dekorative ordnet sich unter. In den Bildern eines zweiten Müncheners, des Freiherrn von Habermann, drängt es sich dagegen so vor, daß die Gestalten trotz ihrer glänzenden Zeichnung ganz von den durch die Farbe gehobenen Linienwellen abhängig erscheinen. Neben solchen Pretiösen wirken die flott darauf los gemalten Figurenbilder von Louis Corinth erfrischend.

Im Rahmen dieses Abschnittes möchte ich auch mit einem Wort auf eine andere Gruppe von Malern hinweisen, die lange bei uns Mode war, die englischen Präraffaeliten. Sie wollten ursprünglich der Raffiniertheit der Akademiker die schlichte Art etwa unserer Nazarener entgegensetzen, schließlich aber wurden sie selbst Vertreter einer ätherisch nervösen Kunst. Was heute noch von ihnen lebt, geht auf William Morris, Ruskin und Walter Crane zurück, Männer, die jene Popularisierung der Kunst im Handwerk herbeiführten, welche überaus wohltätig gewirkt und im letzten Ende auch die große Bewegung des deutschen Kunstgewerbes wachgerufen hat, von der in einem früheren Abschnitte die Rede war.



Zeichnung II. Handzeichnung, Zeichenunterricht und künstlerische Erziehung.

Die im voraufgehenden Abschnitte behandelte Art von Zeichnung unterscheidet sich sehr wesentlich von dem, was man landläufig Handzeichnung nennt. Die Schöpfungen der Griffelkunst sind fertige Kunstwerke, bestimmt für die Öffentlichkeit, die Handzeichnung ist das nicht. Sie dient dem Künstler lediglich zur Vorbereitung seines Werkes, und zwar nach einer doppelten Richtung: einmal, damit er sich mit ein paar Strichen eine Vorstellung davon mache, wie sich etwa der gegebene oder ihm vorschwebende Gegenstand im Bilde gestalten ließe; man nennt das einen Entwurf. Oder der Künstler zeichnet Einzelheiten seines Werkes nach dem Modell, wie wir bei Figuren sagen, nach der Natur heißt es bei Landschaften, um sich durch den Akt oder die Studie der Richtigkeit seiner Gestalt- und Formvorstellungen zu vergewissern bzw. der Natur gesicherte Anregungen für die nachfolgende oder gleichzeitige künstlerische Arbeit zu entnehmen. Die erste Art der Handzeichnung hat ihren Quell in der Phantasie, die zweite schließt sich eng an die Natur. An der Hand solcher Entwürfe und Studien läßt sich das Werden des Kunstwerkes schrittweise verfolgen. Manche Bilder von Raphael, Böcklin u. a. können auf diesem Wege bis in den Keim und in all ihre ursprünglichen Beziehungen hinein erschlossen werden.

Baut man auf diesem Grunde, dann ergibt sich als Anlaß des Künstlerischen Phantasiearbeit und Naturbeobachtung. Erstere hängt an dem, was die Dinge dem Künstler bedeuten,

letztere an dem, wie sie seinem Auge in Wirklichkeit erscheinen. Das Kunstwerk entsteht dann im Wege der Technik aus beiden Vorstellungskreisen, dem der gegenständlichen Bedeutung und dem der natürlichen Gestalt dadurch, daß ein drittes, die künstlerische Form sich als Ausdruck an beider Stelle setzt. Die Handzeichnung leitet den Schaffenden also nur bis an die Schwelle der Kunst, sie kann bereits künstlerische Qualitäten aufweisen, muß es aber nicht. Das hängt von der Begabung ab. Das, was die Handzeichnung an sich leisten soll, läßt sich jedem, auch dem technisch und künstlerisch Unbegabten lehren. Schließlich wird jeder auf einen Gegenstand höherer Ordnung, wie „Rotkäppchen" oder „Ballspiel" mit einer Phantasievorstellung antworten und davon zur Not auch eine primitive Skizze liefern können. Und so dürfte auch jeder dazu zu bringen sein, einen Gegenstand niederer Ordnung, wie er ihn in der Natur sieht, ein Tier, ein Blatt, einen Menschen halbwegs organisch treu nachzuahmen.

Insofern kann also jede Art von Schule den Boden für das Kunstverständnis vorbereiten. Dem fachmännischen Kunstunterricht dagegen bleibt die Einführung in das eigentliche Handwerk der verschiedenen Kunstgattungen, in ihre Technik und die Probleme der Form vorbehalten. Kunstschulen können den Durchschnitt der sog. Künstler ebenso wie Dilettanten und Virtuosen heranbilden. Keine Schule aber kann in den Menschen das Bedürfnis nach Ausdruck legen. Ist das nicht vorhanden, dann ist alles Lehren und Lernen vergeblich; es kommen doch nur mehr oder weniger versteckte Nachahmer zustande. Ist das Ausdrucksbedürfnis aber da und gepaart mit der Begabung für technisches Können, dann ist die Bahn frei zum Kunstschaffen. Das Genie versteht es, aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Dinge und Zeiten das Wesentliche und Einfache herauszugreifen und es aller Welt als überzeugenden Ausdruck dauernd vor Augen zu stellen. Nur an solchen großen Kunstwerken kann das Wesen der Kunst erschaut werden. Zeichnen, Malen, Natursehen und Komponieren sind wertvolle Hilfs-

mittel auf dem Wege zur Kunst, die Kunst selbst aber sind sie nicht. Die kann man nur erleben: an sich, in unverdrossener Arbeit, wenn man als Künstler geboren ist; als Laie muß man die Kunst ganz bescheiden aus des Künstlers Hand hinnehmen und zu ergründen suchen. Das große Kunstwerk ist grenzenlos in seinen Werten. Wie das Leben selbst zeigt es jeden Tag ein anderes Gesicht, ist Natur, von Menschenhand geschaffen.

Ich gehe nun, da dieses Buch zunächst für Lehrer bestimmt ist, in einem Intermezzo daran, mich mit dem modernen Schlagwort „künstlerische Erziehung" auseinanderzusetzen. Bei seiner Vieldeutigkeit wird es notwendig festzustellen, wie ich es verstehe. Von vornherein fällt die Auffassung „Erziehung zum Künstler" weg; denn dazu kann man jemanden ebensowenig erziehen, wie zum bedeutenden Menschen überhaupt. Auch in seiner zweiten Anwendung steht mir dieses Schlagwort, wenn ich die Feder in der Hand halte, fern: in der Auffassung nämlich, daß die Erziehung selbst ein Kunstwerk sein soll. Daran denke ich in meiner Eigenschaft als Vater und Universitätslehrer. Im vorliegenden Büchlein aber habe ich ausschließlich die Erziehung zum Kunstverständnis und damit, wenn man will, zu einer Lebensanschauung im Auge, die es mit sich bringt, daß über allem persönlichen Vorteil nie die Freude am Lebensproblem selbst vergessen wird.

Was sich in dem Kinde zuerst regt, das ist eine gewisse Beschaulichkeit den Dingen gegenüber. Es tastet sie mit Auge und Händchen ab, jede Bewegung wirkt auf die Kleinen fast erschreckend auffällig. Bald aber werden Katze und Hund, die ruhig daliegen und dann den Ort wechseln, Lieblinge, das Kind bemächtigt sich ihrer, wie bald aller Dinge, und möchte sie nach seinem Willen in Bewegung setzen. Die Phantasie wird rege, dem Zustand des Schauens gesellt sich die Freude am Geschehen. Das Tierspielzeug tritt in seine Rechte; es muß dem Gewicht nach einen Widerstand leisten, sonst fehlt die Befriedigung an der vollbrachten Tat. Bis zum Eintritt

in die Schule bleibt so fast ausschließlich die Phantasie tätig, alle Beobachtung ist ihr untergeordnet. Der erste Buchstabe bringt dieses Lebensspiel in Gefahr. Das Tatsächliche des Schwarz und Weiß beginnt zu wirken. Es käme beim Unterricht alles darauf an, dem Kinde seine kleine Welt zu erhalten. Der sonnige Weg, den das Kind bisher spontan gegangen war, darf nicht verlegt werden. In der Phantasietätigkeit steckt Persönlichkeit und Können, aller Unterricht sollte von vornherein und geradezu ängstlich darauf bedacht sein, hinter die wunderbare Fülle von Begabung zu kommen, die im Wege der Äußerungen des Phantasielebens aus jedem einzelnen unserer Kinder spricht.

Dieser vom Kinde ganz spontan in das Leben hinein genommene Weg, der die Wirklichkeit nur benutzt, um das Märchenland der eigenen Phantasie auf jedes Holzscheit und in jeden Winkel zu übertragen, ist zugleich der Weg zur Kunst. Beleg dafür die Parallele der Handzeichnung. Soweit das Werden eines Kunstwerkes durch Handzeichnungen erforscht werden kann, stand immer der durch den Gegenstand in der Phantasie angeregte Entwurf am Anfange, suchte immer zuerst die Phantasie sich der ins Spiel kommenden Gestalten in ihrem szenischen Zusammenhange zu bemächtigen, die in Frage stehenden Motive festzustellen, und auf diese Weise zum klaren Bewußtsein der Aufgabe durchzudringen.*) Ähnlich sollte auch die erste Anregung, die der Unterricht bietet, an die Schöpferkraft der kindlichen Phantasie anknüpfen, die Kleinen veranlassen, so kindlich unbeholfen das auch geschehen mag, darzustellen, was die Phantasie ihnen vorspiegelt, sei es spontan nach Vorstellungen, die in dem Kinde selbst lebendig sind, sei es später nach Anregungen, die das Wort des Lehrers gegeben hat. Solche Kinderzeichnungen gehören, vom Kinde selbst erklärt, bei aller Einfalt der Darstellungsmittel zum gegenständlich Reichsten, was den jugendlichen Mitschülern geboten werden kann.

*) Es ist bezeichnend für die moderne Kunst, daß sie lieber den umgekehrten Weg geht. Davon später.

Seit einiger Zeit bemühen sich denn auch Lehrer von klarer Lebenseinsicht, die Schule von der Knechtung unter den an sich nichtssagenden Buchstaben und im Zeichnen von der hergebracht geometrischen Linienmanier zu befreien. Ob aber dafür die kindliche Phantasie wieder in das Recht ihres Vortrittes eingesetzt wird, das ist für mich die entscheidende Frage, wenn ich mit einem Worte auf die angestrebte Reform des Zeichenunterrichtes eingehe. Die Augen der Kinder sollen wieder vom Papier und der Schrift weg möglichst oft unmittelbar auf Leben und Umgebung gerichtet werden, die mechanische Zeichenarbeit will man ganz zurückstellen. Damit wird jeder, der unter dem Zwange der alten geist- und sinnlosen Schulmeisterei aufgewachsen ist, lebhaft einverstanden sein. Etwas anderes aber ist es, ob das neue, in Vorschlag gebrachte Ziel auch wirklich den Ehrentitel einer künstlerischen Erziehung verdient. Ich nehme als Grundlage die Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden 1901 und im besonderen die Schrift von Konrad Lange „Das Wesen der künstlerischen Erziehung" (die nicht ganz übereinstimmt mit dem auf dem Dresdener Tage gehaltenen Vortrage des Autors über den gleichen Gegenstand). Alle diese Reformer sind einig darin, daß der Zeichenunterricht dazu da sei, die Schüler sehen zu lehren (Prang), d. h. die Gegenstände ihrer Umgebung nach Form und Farbe zu beobachten und das Beobachtete einfach und klar darzustellen (Götze). Gewiß, das Organisch-Richtig-Wiedergeben-Können fehlt uns allen, die wir der alten Schule entwachsen sind, so sehr, daß noch an den Universitäten z. B. nichts dringender für alle Fächer not tut, als ein tüchtig drillender Zeichenlehrer. An der Notwendigkeit dieser Art von Zeichenunterricht soll daher nicht gerüttelt werden. Man beachte nur, daß dieses Ziel nicht übereinstimmt mit dem, was ich als notwendige Voraussetzung des Weges zur Kunst im Auge habe. Ich erinnere wieder an die Handzeichnung: das organisch-richtige Zeichnen (Naturstudie) ist erst etwas, das dem Phantasiezeichnen (Entwurf) folgt. Für das praktische Leben

mag, was sich der Mensch in seiner Phantasie vorspiegelt, überflüssig sein, für die Kunst aber ist gerade diese im Verborgnen gedeihende Eigenwelt ausschlaggebend. Sie soll, gebraucht man das Schlagwort „künstlerische Erziehung" in meinem Sinne, Erziehung zum Kunstverständnis, nicht nur am Anfang alles Zeichenunterrichtes stehen, sondern muß zu allen Zeiten und auf allen Schulstufen neben dem Zeichnen nach der Natur als eigentliches Leitmotiv festgehalten werden.

Wenn man das bisher übersehen konnte, so liegt die Schuld lediglich an dem unkünstlerischen Wesen der modernen Malerei. Ohne es zu wissen, sind wir alle miteinander von einer ansteckenden Zeitkrankheit befallen. Davon wird in den nächsten Abschnitten genug zu reden sein. Hier sei nur hervorgehoben, daß der Maler von heute jede eigentliche Phantasiearbeit verwirft. Er geht dem optischen Schein der realen Dinge in Licht und Farbe nach, beginnt sein Werk nicht nur unmittelbar vor der Natur, sondern malt womöglich auch unter prinzipieller Ausschaltung aller am Gegenstand hängenden Phantasiearbeit im ständigen Verkehr mit dem Urbilde d. h. in der Natur fertig. Die Brücken zu jener Eigenwelt, die das Kind beim Eintritt in das Leben sich schafft und worin unabhängig von der Erscheinungswelt die eigene Seele am Werke ist, sind abgebrochen, die Phantasietätigkeit lahm gelegt.

Konrad Lange hat ganz recht, wenn er in seiner Auseinandersetzung über das Wesen der künstlerischen Erziehung ausruft: „Kurz und gut, jeder Weg zur Kunst geht durch die Natur." Er vergißt nur, hinzuzusetzen: „Ich meine das vom Standpunkte der realistischen Kunstlehre, d. h. jener seit 1870 ca. modernen Strömung, die mich, K. Lange selbst zu meinem zweibändigen Werk über das Wesen der Kunst geführt hat." Langes Urteil fußt in dem Glaubenssatz: „Kunst ist Darstellung der Natur oder des menschlichen Lebens in der Form des ästhetischen Scheins, oder phantasiemäßige Erzeugung eines Gefühls, einer Stimmung, einer Kraft- und Bewegungsvorstellung durch irgendwelche sinnlich wahrnehmbare Sym-

bole, deren Formen der Natur, dem menschlichen Gefühlsleben, der animalischen Bewegung oder dem organischen Wachstum entlehnt sind.“ Es wird noch genug die Rede davon sein, daß sich die moderne Kunst, und mit ihr Lange, in dem ersten Teil seines Satzes m. E. im Irrtum befinden. Kunst ist nicht Darstellung der Natur.*) Die Natur hat mit dem Wesen der Kunst ebensowenig etwas zu tun, wie das deutsche Wort, mit dem ich meine Gedanken hier zu Papier bringe, mit dem, was ich damit ausdrücken will. Ich könnte, um nur ein Beispiel zu geben, ebensogut in irgendeiner anderen Sprache schreiben, ohne daß sich am Wesen dessen, was ich ausdrücken will, etwas ändert. Nicht die Sprache, nicht ihre Worte sind das Ziel, das ich im Auge habe; sondern das, was ich damit ausdrücken will. Und ebenso sind die vom bildenden Künstler verwendeten Naturgestalten nicht Selbstzweck seiner Darstellung, sondern lediglich Verständigungsmittel für das, was er ausdrücken will. Aber freilich, das muß heute erst besonders gesagt werden.

Die Natur kennen, heißt das Leben verstehen, nicht aber für das Kunstverständnis erzogen sein. Die Reform der Schule und die neuen Methoden des Zeichenunterrichts sollen in den Kindern anschaulichere Vorstellungen wecken, als es bisher im Wege der Buchstabenwirtschaft möglich war, man soll wieder lernen, die Sinne frei und unbefangen in den Dienst normaler Lebensführung stellen, statt jede sinnliche Freude wie etwas Unerlaubtes zu unterdrücken. Es ist außer Zweifel, daß mit dieser Verlebendigung der Schule, dem Sehenlernen und richtigen zeichnerischen Wiedergeben der Naturgestalten ein fruchtbarerer Boden für alle künstlerischen Eindrücke geschaffen wird als früher, da man sich pedantisch an das Nachbilden geometrischer und stereometrischer Figuren hielt. Für das Verständnis der zurzeit führenden Strömung in der modernen Kunst mag der neue im naturalistischen Sinne reformierte

*) Auf den zweiten Satzteil komme ich später in dem Abschnitte über den Inhalt zurück.

Zeichenunterricht vielleicht auch genügen. Diese Kunst will in der Tat nichts anderes als Malerei sein, und für diese Technik trifft ja tatsächlich die Langesche Auffassung der Kunst zu. Aber was wir da heute erleben, ist ja — das sollte endlich erkannt werden — ein verzweifeltes Ringen der künstlerisch Begabten, sich über Wasser zu halten in einer Zeit, der alle Voraussetzungen für das Wesen der Kunst fehlen: der Ausdruck zu sein für die Eigenwelt in Phantasie und Gemüt des Einzelnen und jene Ideale der Menschheit, in denen die kindliche Welt schließlich mit einem mehr oder weniger individuell bedeutungsvollen Rest ausmündet.

Ich sehe also in der modernen Reform des Zeichenunterrichtes das vernünftige Vorbereiten einer gesunden Lebensanschauung und damit eine wesentliche Förderung auf dem Wege zur Kunst, nicht aber eigentlich künstlerische Erziehung. Auch dann nicht, wenn man die Kinder auf einer höheren Unterrichtsstufe dazu bringt, die Naturform „stilisieren" zu lernen. Das zielt zunächst ganz praktisch auf den Übertritt in das kunstgewerbliche Schaffen und ist an sich gewiß in Ordnung. Aber Stilisieren ist ebensowenig unmittelbar Kunst, wie richtiges Natursehen und organisch entsprechendes Zeichnen. Stilisieren im schulmäßigen Sinne heißt, die gegebene Naturform von allen Unregelmäßigkeiten befreien, sie nach den Gesetzen von Symmetrie, Proportion und Rhythmus zurechtrücken. Sind diese ästhetischen Hauptqualitäten der Gestalt nun wirklich an sich Kunst oder nicht vielmehr wie die Natur selbst nur Voraussetzungen der eigentlich künstlerischen Probleme? Ich sehe in diesen Verhältniswerten nichts anderes als Gewohnheiten, die sich herausgebildet haben im Anschluß an die Gesetzmäßigkeit im Wachstum der Natur: im Laufe des irdischen Werdens als Ausfluß physischer Kräfte, wie der Schwerkraft u. dgl. entwickelte Prinzipien der Anordnung, mit denen wir wie mit dem Herzschlag und der Atmung unbewußt als Lebensbedingungen rechnen. Diese Postulate, wie man sie genannt hat, sind nicht Ausflüsse des Künstlerischen, sondern seine von der

Natur mit deren Gestalten gegebenen Voraussetzungen. Ihre bewußte Anwendung um der Wirkung willen führt zum Dekorativen.

Phantasie- und organisches Zeichnen, Komponieren und Stilisieren sollten nebeneinander geübt werden. Man darf aber nicht meinen, daß damit mehr als eine gute Grundlage für den kunstgewerblichen Unterricht und die auf der nächsten Stufe in Angriff zu nehmende eigentliche Erziehung zum Kunstverständnis erreicht ist. Der Zeichenunterricht an sich wird nie bis zum Kern der Kunst vordringen. Auch nicht, wenn er in der Mittelschule benützt wird, um an der Hand des Stilllebens in die optischen Qualitäten der Gestalt, d. h. die Anordnung von Masse, Raum, Licht und Farbe einzuführen. Es ist sehr zu begrüßen, wenn das geschieht, die Hochschule kann dann um so eher die entwicklungsgeschichtliche Forschung auf allen diesen Gebieten an der Hand des historisch gesichteten Materials in Angriff nehmen. Wichtiger aber ist: vom Zeichenunterricht unabhängig muß schon auf den mittleren Schulstufen und einführend von allem Anfang an etwas vorgenommen werden, das allein dem Laien den Weg zum Herzen der bildenden Kunst erschließt, etwas, das für alle anderen Kunstarten längst als selbstverständlich anerkannt ist und nur für die Erziehung zum Verständnis bildender Kunst erst noch in der Schule durchgesetzt werden muß: die Beschäftigung mit dem Kunstwerke selbst. Es wird allgemein zugegeben, daß man, um in den Geist der Muttersprache oder irgendeiner fremden Zunge einzudringen, die Dichter lesen muß. Mit dem Schreiben und Sprechen ist es nicht getan, und auch nicht mit Grammatik. Ebensowenig ist Erziehung zum Musikverständnis möglich ohne Vorführung der Schöpfungen unserer großen Komponisten. Ohne diesen Maßstab zeitigt alle Erziehung einen Dilettantismus, der mehr schadet als nützt, Dünkel großzieht, statt Achtung und Hingabe zu pflanzen.

Man wird antworten: das ist ja alles ganz recht und schön. Trifft denn aber die Schule nicht allmählich genügend

Vorsorge, den Schülern Werke der bildenden Kunst im Unterricht unmittelbar vor Augen zu stellen? Haben wir nicht in den letzten Jahren gründlich aufgeräumt mit den früher im Anschauungsunterrichte verwendeten Farbendrucken? Sind nicht an Stelle ihrer selbst auf einem Jahrmarkt noch auffallend bäuerisch-schreienden Mache die farbigen Künstlersteinzeichnungen getreten? Geben wir den heranwachsenden Kindern nicht z. B. im Geschichtsunterricht Bücher in die Hand, in denen Illustrationen die Stilarten und einzelne Kunstwerke vorführen, durchsetzen wir nicht neuerdings sogar unsere Lesebücher mit solchen Abbildungen? Und endlich führen wir die Schuljugend nicht in die Museen und Ausstellungen, folgen wir nicht dem Beispiele Lichtwarks durch Vornahme von Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken? Veranstalten wir nicht Kunsterziehungstage, erscheinen nicht eine Unzahl von Schulprogrammen, Aufsätzen in pädagogischen Zeitschriften u. dgl. m., die alle Bezug auf den Unterricht in der bildenden Kunst haben, belehren uns nicht Männer wie Spanier, Luckenbach u. a. über die dabei anzuwendende Methode?

Alles das trifft zu, und ich glaube selbst literarisch mein Scherflein beigetragen zu haben.*) Wenn ich mich damit nicht zufrieden gebe, so geschieht es aus einem sehr einfachen Grunde: Wir denken bei all unseren Bestrebungen an die Schüler; ich aber meine, es wäre hoch an der Zeit, endlich einmal daran zu erinnern, daß die Lehrer, wenn sie Unterricht erteilen sollen, vorerst doch selbst einen solchen Unterricht genossen haben müßten.

In der sehr natürlichen Ratlosigkeit, belehren zu sollen,

*) Vergl. meine „Anleitung zur Kunstbetrachtung", Festschrift der deutschen Staats-Oberrealschule in Brünn, 1902, S. 319 f. Mir aus der Seele geschrieben sind auch die Aufsätze meiner Schülerin Luise Potpeschnigg „Zur künstlerischen Erziehung der Jugend" im Österreichischen Schulboten, Jahrg. 55, Nr. 5. Vergl. dazu meine Notiz in der Zeitschrift für Lehrmittelwesen I (1905), Nr. 6, (daraus sind nachfolgend einige Stellen abgedruckt). Teilweise in meinem Sinne gehalten ist auch die eben erscheinende, für Mittelschulen bestimmte Arbeit von Dr. Alfred Möller, „Die bedeutendsten Kunstwerke", Laibach 1906.

ohne selbst vorgebildet zu sein, hält man sich gern an Alfred Lichtwark und seine 1897 in Hamburg erschienenen „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken". Ich weiß nicht, ob der Verfasser annahm, mit diesen für Hamburg berechneten Proben sollte es nun sein Bewenden haben. Mir fällt nur auf, daß tatsächlich in den zehn Jahren, die seit dem Erscheinen seines Büchleins vergangen sind, niemand versucht hat, einen Schritt vorwärts, d. h. über Lichtwarks Gelegenheitsschrift hinauszukommen. Ich finde es durchaus in Ordnung, wenn Käthe Kautzsch*) bei Vorführung einiger farbigen Steindrucke der Firmen Teubner und Voigtländer sagt, es sei nicht ihre Absicht, eine „Theorie des Kunstunterrichtes" aufzustellen. Eine solche möge nie geschaffen werden, sie würde, noch so sorgfältig ersonnen, stets dem Zutodehetzen der Kunst in der Schule Tür und Tor öffnen. Mit einer systematischen unterrichtsmethodischen Unterweisung würde gerade das Gegenteil, nie Kunstverständnis geweckt werden. Und Alois Kunzfeld**) meint am Schlusse seiner Vorführung einer Tafel der im Auftrage der österreichischen Regierung hergestellten Farbensteindrucke, es ließe sich noch manches an dem Bilde besprechen, z. B. die Komposition, das Hineinstellen der Figur in den Raum, Linienführung im Vorder-, Mittel- und Hintergrund und ähnliches mehr. Die Besprechung solle aber den Inhalt eines Bildes nicht völlig erschöpfen. Die Schüler sollten das Gefühl haben, daß sich über das Bild noch viel sagen ließe, kurzum, die Betrachtung eines schönen Bildes solle den Schüler, wie jeder gute Unterricht, nicht satt, sondern hungrig machen.

Ich unterschreibe das alles wörtlich, soweit dabei der Schüler in Betracht kommt. Um so entschiedener aber möchte ich Stellung dagegen nehmen, daß man es dem Witz des einzelnen

*) Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern. Leipzig 1903.

**) „Österr. Lehrerinnen-Zeitung" 1904, S. 31. Vergl. dazu Hans Kromas „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken" „Deutschösterr. Lehrerzeitung" 1905, S. 2.

Lehrers oder seiner Nachahmungsfähigkeit überläßt, solche Übungen vorzunehmen. Man gebe sich da nur keiner Täuschung hin: was ein Lichtwark kann, das ist nicht jedermanns Sache. Alfred Lichtwark ist ein geistvoller, im täglichen Verkehr mit Kunst, Künstlern und Kunstwissenschaft aufgewachsener Mann von außergewöhnlicher pädagogischer Begabung. Wenn er versucht, Kind unter Kindern zu sein und mit scheinbar natürlichen, durch das in Betrachtung stehende Gemälde nahegelegten Fragen Interesse zu wecken und das Kind spielend auf ernste künstlerische Fragen überzuleiten, so ist das nicht auch, wie man zu meinen scheint, Sache des ersten besten normal herangebildeten Lehrers. Was bei dem bisherigen Betriebe herauskommt, das kann man beurteilen an der Erleichterung, die mancher von diesen „Lichtwarks“ empfindet, wenn er mit der Erklärung des violetten Schnees und der roten Bäume eines modernen Erzeugnisses der „Heim-Kunst“ seine Pflicht getan zu haben meint.

Mir fällt nicht ein, hier etwa Stellung gegen meine Kollegen vom Lehrfache nehmen zu wollen. Im Gegenteil, ich baue auf die Unterstützung der Einsichtigen, wenn ich verlange, daß ein über das Sehenlernen von Natur und Leben hinausgehender, auf die Weckung des Kunstverständnisses abzielender Anschauungsunterricht an Kunstwerken nur von solchen erteilt werde, die selbst einen derartigen Unterricht, und zwar systematisch genossen haben. Denn wenn auch dem Kinde alle Quälereien mit System und Methode erspart bleiben sollen, der Lehrer muß den vollen Umfang des Stoffes kennen, muß wissen, worauf es ankommt. Er darf nicht vornehmen, was ihm zur Not selbständig oder im Anschluß an Lichtwark einfällt, er darf den vielleicht wesentlichsten Teil nicht unter dem Titel: „Der Unterricht soll nicht satt, sondern hungrig machen“ zurückstellen, sondern er soll genau wissen, was er im Einzelfalle vorzunehmen und was er besser wegzulassen hat. Das aber verlangt, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, sehr ernste, ausdauernde und methodische Vorarbeit.

Ich möchte nun die Frage aufwerfen, wozu alle künstle-

rische Erziehung eigentlich überhaupt führen soll. Doch nicht, wie einmal ein Pfarrer zu jemandem sagte, der zu einer andern Konfession übertreten wollte: er müsse eine kirchliche Belehrung erhalten, damit er im Kaffeekränzchen seinen neuen Standpunkt gegenüber dem alten verteidigen könne. Das moderne Schlagwort ist: Erziehung zur Genußfähigkeit. Das ist natürlich richtig, und als Gelehrter habe ich auch nichts dagegen einzuwenden. Als Mensch aber steht mir die Kunst zu hoch, als daß ich „Genießen" für den höchsten Lebenswert anerkennen dürfte, den mir die Kunst bietet. Glauben, Hoffen und Lieben ist natürlich auch Genuß im wissenschaftlichen Sinne; aber ich für meine Person danke schließlich für alle Religion, Kunst und Liebe, wenn sie mir nichts Besseres als Genuß irgendwelcher niederen oder höheren Art bietet. Für mich sind diese Güter nicht an sich Genuß, sondern vernünftige Diät, um im Leben arbeits- und genußfähig zu bleiben. In ihnen findet mein Gemüt seinen Halt, sie sind mein innerstes, ausschließliches Eigentum, an das niemand ein Recht hat, auch Wahrheit und Wirklichkeit nicht. Daher kann mich eine Kunst, die dem Beschauer Natur in zweiter Auflage, gesehen durch ein Temperament, vorsetzt, nicht befriedigen. Nicht die Natur, sondern das Gemüt muß der Ausgangspunkt sein, sonst kommt eine gelehrte, keine künstlerische Tat zustande. Doch sind die Menschen verschieden und verzichten überdies der Masse nach gern darauf, sich über Dinge, die nicht zum Lebenserwerb und -genuß gehören, viel Gedanken zu machen.

Hier eben hätte die Schule einzusetzen. Wenn sie die Kunst überhaupt ernst, d. h. nicht als Illustration zu irgendeinem anderen Unterrichte, sondern um ihrer selbst willen nimmt, dann darf sie nach Gegenstand und Gestalt, diese mit ihrer nachwirkenden ästhetischen Gesetzmäßigkeit, dann nach der Behandlung von Material und Technik nicht stehen bleiben bei den Problemen der Form, der Komposition von Linien und Farben, Raum und Masse, und der alten oder modernen Auffassung von Licht und Luft — Beobachtungen, die an sich die

Genußfähigkeit an Werken der bildenden Kunst wachrufen und steigern — sondern sie muß eben zum Letzten und Wesentlichsten, dem Inhalt vordringen. Wie mit dem Werke der Literatur, so soll sie auch mit dem der bildenden Kunst in das einführen, was jenseits der Erscheinung und des Tages liegt: in die Tiefen des Gemütes großer Menschen. So weit kann die Schule gehen. Was hinter allem Menschenempfinden steht, kann sie in anderem Zusammenhange berühren. Bei alledem hüte sich der Lehrer vor einem: der Krittelei. Er erinnere sich eines Ausspruches, den Goethe im Alter an den Kanzler von Müller richtete: „Die Kritik ist eine lebhafte Angewohnheit der Modernen."

Haben wir erst einmal ein Publikum, das zu diesem hohen Maßstabe herangebildet ist oder zum mindesten davon auch nur eine Ahnung hat, dann kann vielleicht mit der Zeit eine Gesundung unserer Lebensverhältnisse im allgemeinen, wie der Kunst im besonderen eintreten. Die Freude an der sinnlichen Welt wird damit nicht unterbunden; im Gegenteil, es dürfte eine Vertiefung auch nach dieser Richtung eintreten, sobald klar erkannt wird, daß Genuß Diät erfordert und diese im Gebiete der bildenden Kunst eben nur wieder durch die bildenden Künstler selbst, d. h. durch Vertiefung der Probleme des Inhalts geschaffen werden kann. Den Weg werden die nachfolgenden Abschnitte über die Malerei zu zeigen suchen. Hier sei nur darauf verwiesen, auf welchem Wege sich die Schule und die breiten Massen des Publikums Zutritt zu Kunstwerken, die nach allen Richtungen Tiefen bieten, verschaffen können.

Mit den farbigen Künstlersteinzeichnungen ist es nicht getan. Diese sind vorzüglich geeignet für den Anschauungsunterricht auf der Unterstufe; sie lehren aber eher die Natur im Wege der Kunst sehen, als daß sie in die Kunst selbst einführen. Als Ergänzung müssen Nachbildungen der größten Kunstwerke aller Zeiten hinzutreten. Es mag vom lokalpatriotischen und nationalökonomischen Standpunkt aus empfehlenswert sein, sich lediglich an Originale zu halten, die lebenden Künstler in den Vordergrund zu stellen und sie womöglich für

die Herstellung von Schulbeispielen heranzuziehen: mit dem Wesen der Kunst und dem Ernst ihrer Bedeutung hat das nichts zu tun und nützt im Kleinen, wo es im Großen schadet. Man kann an der Photographie des Werkes eines Hauptmeisters mehr lernen, als an allen Farben im Bilde eines Dutzendmeisters oder einem Flickwerke der Griffelkunst. Den richtigen Maßstab in meinem Sinn geben nur die Schöpfungen des Genies. Diese aber hat man nirgends im Original beisammen, und wenn man sich auch — was durchaus möglich wäre — auf eine Handvoll von ihnen einigte.

Bei der Vorführung von Kunstwerken in Photographie werden die Lehrer ihre Augen offen halten müssen in der Richtung, daß ihnen nicht falsche Aufnahmen angehängt werden. Durch ein Versehen ist für das vorliegende Buch eine Aufnahme von Klingers Beethoven geätzt worden, die ich nicht brauchen konnte, aber trotzdem hier einfüge (Abb. 51), um die Leser eindringlich zur Vorsicht beim Einkaufen zu mahnen. Man betrachte oben (Abb. 15) die richtige Ansicht des Beethoven. Wie sich da die Gesamtanordnung mit allem, was für das Verständnis der Gruppe in Betracht kommt, klar auseinanderlegt. In Abb. 51 dagegen sieht man zwar den Kopf in Vorderansicht — dazu genügt eine Detailphotographie —, aber alles übrige schiebt sich in der unangenehmsten Weise durcheinander. Der Adler ganz unmittelbar vor dem Apparat stehend, wird zunächst von den meisten überhaupt nicht als solcher erkannt werden und ist fast ebenso groß wie der Beethoven selbst. Die Stuhllehnen sind unverständlich. Für Studienzwecke kann man ja natürlich solche Aufnahmen oft nicht entbehren, beim Einführen in das Kunstverständnis aber verwendet, richten sie großen Schaden an. Die Einheit des Kunstwerkes kann dabei in der Plastik, der Architektur und dem Kunstgewerbe völlig verloren gehen. Bei Photographien nach Gemälden kommt es wieder darauf an, daß die Tonwerte der Farben richtig wiedergegeben sind. Sollte es einmal zur Herstellung von billigem Unterrichtsmaterial kommen, dann wird

auf die richtige Aufnahme besonderes Gewicht gelegt werden müssen.

Ich halte daher Unternehmungen, wie die Meisterbilder des Kunstwart, die Tafeln des „Museum“, die Wandbilder von Seemann u. dgl. für einen Segen. Aber freilich für den Gebrauch beim eigentlichen Unterricht sind diese Tafeln noch viel zu teuer. Es geht nicht anders: Jeder Schüler, auf welcher Schulstufe immer, muß da außer der für alle zugleich sichtbaren Wandtafel seine eigene Abbildung in die Hände bekommen. Das ist auch eine Forderung, die kein Original, besonders wenn es in kleinem Format gehalten ist, erfüllen kann. Das in der Schule besprochene Kunstwerk soll außerdem im Besitze des Schülers bleiben, für ein paar Heller muß er den Schatz mit nach Hause nehmen können. Dann erst wird der Unterricht in den breitesten Schichten nachwirken. Ich habe für Übungen mit Lehrern und Arbeitern Tafeln in Zinkdruck herstellen lassen, die so billig waren, daß ich sie öfter einfach in Massen verschenken konnte. Proben findet man dem Aufsatze von L. Potpeschnigg im Österreichischen Schulboten (Jahr-



Abb. 51. Klinger, Beethoven. Falsche Ansicht
Verlag von E. A. Seemann Leipzig.

gang 55 Nr. 5) und meinem Zusatze in der Zeitschrift für Lehrmittelwesen (I, Nr. 6) beigegeben. Auf das Skioptikon gebe ich im Unterricht nicht viel; abgesehen davon, daß diese Art der Vorführung den Augen schadet und den Zusammenhang zwischen Lehrer und Schüler lockert, läßt es auch nur eine illustrative Verwertung des Bildes zu, ist daher praktisch und ökonomisch nur zu empfehlen beim Zeigen vieler Bilder hintereinander. Der Kunstunterricht aber kann nicht lange genug bei ein und demselben Kunstwerke verweilen. Nur durch Vertiefung kann, was hinter aller Erscheinung steckt, der Inhalt, erschaut werden.

Für die breiten Massen des Publikums denke ich mir Museen, in denen neben den am Orte zugänglichen Originalen gute Reproduktionen gesammelt werden. Beide Gruppen aber dürfte man nicht eben nur ausstellen; mit Bildermagazinen ohne das belebende Wort sorgt man bei der Masse höchstens für einen gesunden leiblichen Appetit. Es müßten die Ausstellungen wechseln und begleitet sein von einführenden Vorträgen und Übungen. Am glücklichsten läßt sich m. E. diese hohe Aufgabe in Städten mit Hochschulen lösen. Sie sind gewöhnlich an sich von mittlerer Größe und wie in Österreich zugleich Landeshauptstädte. Stadt, Land und Staat, Künstler, Gewerbetreibende und Kunstfreunde, Vertreter aller Stände müßten sich da zusammentun, um im Vereine mit den Fachleuten der Hochschule eine Organisation auf dem Gebiete der Pflege bildender Kunst zustande zu bringen, die durch Vereinigung der Kräfte zu Zielen führte, wie sie jetzt in der Zersplitterung nicht erreicht werden können. Eines freilich müßte allen Beteiligten klar sein: daß Sammeln und Aufstellen noch nicht heißt, die Kunst für das zeitgenössische Leben nutzbar machen. Es kommt auch darauf an, was der Direktor mit seinem wohlgeordneten Museum anzufangen weiß. Man gestatte, daß ich ein Beispiel anführe.

Sagen wir, es bestände irgendwo in einer mittelgroßen Stadt ein Kunstgewerbemuseum. Der Direktor, im Sammeln

und Aufstellen anerkannt, vermag nicht die ihm anvertrauten Schätze im Geistesleben der Stadt und des Landes mitreden zu lassen, weil ihm die wissenschaftliche Vorbildung fehlt, ohne die es eben heute im Museumsdienste nicht mehr geht. Wenn er dann, statt diesen Mangel durch Heranziehung wissenschaftlicher Kräfte auszugleichen und vor allem sein Museum auf das Kunstgewerbe zu beschränken, auch noch die Gemäldegalerie übernimmt und in alle Kunstausstellungen dreinredet, die in seinem Museum stattfinden müssen, weil sonst keine Räume zur Verfügung stehen, so kann durch dieses veraltet engherzige Vorgehen eines an sich tüchtigen Fachmannes jede freie, halbwegs großzügige Regung der hohen Kunst unterbunden werden. In der einen oder andern Art dürfte sich der Fall oft genug typisch wiederholen, besonders wenn die Behörden blind genug sind, sich der allgemeinen Stagnation zu freuen, deren Folge ist, daß sie für Kunstzwecke kein Geld auszugeben brauchen.

Nehmen wir an, diese Stadt sei in prachtvoller Natur gelegen, Sitz des Hochadels, wissenschaftliches, militärisches und politisches Zentrum ersten Ranges, dabei nicht ohne Großindustrie. Musik und Theater seien in gutem Gange, nur die bildende Kunst vegetiere in unleidlichen Verhältnissen dahin, trotzdem am Ort eine mit tüchtigen Künstlern als Professoren arbeitende Kunstgewerbeschule, für die hohe Kunst sogar eine eigene Zeichenakademie und an den Hochschulen Lehrkanzeln für Kunstgeschichte bestehen. Freilich lägen, nehmen wir an, alle diese der Pflege bildender Kunst gewidmeten Anstalten weit auseinander, wüßten kaum, wie wertvoll bei Wahrung aller Selbständigkeit die Vereinigung an einem Orte zum Zwecke des Austausches im Unterrichte und zu gegenseitiger Benutzung der Sammlungen werden könnte.

Ist es unter solchen Umständen berechtigt, wenn alle Welt behauptet, in d e m Neste ließe sich nichts machen? Die Schuld muß nicht an dem büreaukratischen Unverstand der Behörden und dem Museumsdirektor allein liegen. Sie kann

auch durch Eifersüchteleien von Vereinen verstärkt werden, etwa dadurch, daß am Orte ein Kunstverein und ein Verein bildender Künstler bestehen, die, statt sich zusammenzutun, einer dem andern den Vorrang durch Erbauung einer eigenen Kunsthalle abzulaufen suchen. Wenn dann noch die bildenden Künstler uneinig sind und sich dem Museumsdirektor gegenüber nicht unabhängig zu halten wissen, so wird auch diese sonst dem Büreaukratismus gegenüber widerstandsfähigste Kraft unterbunden. Weiß endlich der Kunstverein nicht sich bestimmte moderne Aufgaben zu stellen, so bieten die Kunstzustände dieser an sich für eine Kunstblüte wohlgeeigneten Stadt das traurigste Bild.

Verhältnisse, wie die eben geschilderten, lassen sich m. E. bei einigem guten Willen allmählich in Ordnung bringen. Zunächst muß eine reinliche Scheidung zwischen dem Kreise des Kunstgewerbemuseums und jener Stätte eintreten, um die sich die sog. hohe Kunst, im gegebenen Falle die Landesgemäldegalerie, das Kupferstichkabinet und die periodischen Gemäldeausstellungen gruppieren. Bei diesen Ausstellungen hätten sich die Vereine in die Aufgaben zu teilen, der eine z. B. dem Publikum nur auswärtige, der andere nur Werke einheimischer Künstler darzubieten. Die eigentlich kunsthistorischen Ausstellungen aber sollten zusammen mit den am Orte vorhandenen ständigen Sammlungen in den Händen wissenschaftlich vorgebildeter Fachleute liegen, so daß nicht nur nachgeahmt würde, was anderwärts längst abgemacht ist, die Stadt vielmehr anfinge, eigene Wege zu gehen und sich durch Rührigkeit einen geachteten Namen zu machen. Ohne eine auf breiter Basis aufgebaute „künstlerische Erziehung", allein auf Zeitungsberichte und allenfalls ein Handbuch hin läßt sich das nicht erzielen. Auch eifriges Lesen moderner Kunstzeitschriften, so gut diese auch allmählich werden, hilft nicht dazu, weil sich in dem Gewirre von Meinungen nur der zurechtfindet, der durch gründliches Studium der Kunstentwicklung überhaupt und der historischen Voraussetzungen unserer modernen Kunst im be-

sonderen durchschauen gelernt hat, was Modesache ist und worin Wesen und Zukunft steckt.

Dazu wäre notwendig, daß Städte, die nicht die Mittel für ein eigenes Museum der besten Nachbildungen aus allen Gebieten der Kunst und Kunstgeschichte aufbringen können, aber bereits an einer Hochschule solche Sammlungen besitzen, dieses kunsthistorische Institut mit seinen Gipsabgüssen, Photographien, farbigen Kopien u. dgl. zum festen Halt im Betriebe der zu begründenden gemeinsamen Kunsthalle machten. Der jeweilige Vorstand des kunsthistorischen Institutes sollte zugleich die Geschäfte der Kunsthalle führen, die am Institut ausgebildeten Kräfte sollten ihm zur Seite stehen, sich bei der Beaufsichtigung und Nutzbarmachung der Galerie und des Kupferstichkabinets unter seiner Verantwortung einarbeiten und im steten Verkehr mit den in der Kunsthalle ausstellenden Künstlern und dem die Stütze des ganzen Unternehmens bildenden Publikum sich zu praktisch brauchbaren Beamten, wie wir sie jetzt schon im Bibliotheksdienste besitzen, entwickeln. Die wissenschaftliche Arbeit würde dabei nicht zu kurz kommen, sie würde, auf dem gesunden Boden des Bedarfs erwachsend, nur den Forderungen der Zeit mehr gerecht werden als bisher.

Dadurch, daß man in Hochschulstädten mittlerer Größe das kunsthistorische Institut zum Zentrum des Treibens auf dem Gebiete der bildenden Kunst, unabhängig von bereits bestehenden Kunstgewerbemuseen machte — eigentlich ist es unerhört, wenn es irgendwo in einer größeren Stadt ein Museum dieser Art, aber kein eigentliches Kunstmuseum gibt —, gewänne das Publikum ebenso wie die Künstler und die Wissenschaft. Es würde sich um eine einfache Arbeitsstätte handeln, die in regem Wechsel der Vorführungen jedem die ersehnte Anregung zu bieten suchte. Die Künstler jeder Schattierung hätten hier jenseits aller Kliquenwirtschaft einen unparteiischen festen Halt und die Wissenschaft würde, auf breitere Basis gestellt, reicheres und besseres Beobachtungsmaterial sammeln und geben können; das Publikum aber würde sich bei dem steten Betriebe ge-

wöhnen, in die Kunsthalle einzutreten, und die „künstlerische Erziehung“ könnte, auf den gesunden Boden des Verkehres mit jenen bildenden Künsten gestellt, welche die Voraussetzung alles Kunstgewerbes sind, bis in die Schichten der Handwerker Anregungen zu selbständiger künstlerischer Betätigung tragen. Dann hätten die Künstler bald ein Publikum vor sich, das sich ohne billige Krittelei mit Verständnis den eigentlich künstlerischen Problemen zuwendete. Die allgemeine Teilnahme müßte durch Sonderausstellungen, veranstaltet von den Künstlern zusammen mit den Forschern, erregt und wach erhalten werden. Die Symmetrieausstellung in Stuttgart weist dafür gute Wege. Es gäbe zahllose ähnlich wertvolle Gesichtspunkte, die mit der Zeit alle Welt interessierten und für die Schule ebensosehr wie für den Arbeiter anregend werden könnten. Bei alledem kämen, angeregt durch den steten Wechsel, auch jene Kunstfreunde nicht zu kurz, die gern einen Beitrag leisten und kaufen, wenn ihnen dafür nur etwas Rechtes geboten wird. Und endlich stände zu hoffen, daß die Studentenschaft, wenn sie einmal ihre mittelalterliche Organisation über Bord wirft und sich ernstlich der Teilnahme an der modernen Kulturarbeit zuwendet, schon auf der Hochschule in den Dienst der bildenden Kunst tritt — sie, die später sich in alle Landesteile zerstreut und Träger moderner Ideen und Führer in deren Betätigung sein soll.

Ich finde es recht traurig, wenn Städte von alter Kultur allmählich durch moderne Industriezentren überflügelt werden und ein armseliger bureaukratischer Geist sich in ihnen breit macht. Möchten die Lehrer dafür sorgen, daß wenigstens in der heranwachsenden Jugend Verständnis für die hohe Bedeutung der bildenden Kunst geweckt und aus den im Wege des Zeichenunterrichtes herangebildeten Dilettanten durch die Versenkung in das große Kunstwerk Schauende werden. Dann erst dürfte sich mit der Zeit wieder bilden, was seit der Blüte der Kunst im ausgehenden Mittelalter ausgestorben ist, ein Publikum, das sich aus den breiten Schichten des Volkes zu-

sammensetzt und kauft, weil es nicht anders kann. Der moderne „Mäcen", der marchand-amateur, wird dann in den Hintergrund treten und der Künstler wieder im gesunden Boden des Volksbedürfnisses wurzeln, von ihm getragen sein. Der Halt für diese Entwicklung muß wie im XIII. bis XV. Jahrhundert das Handels- und Verkehrszentrum, d. h. die Stadt sein. Man erinnere sich der Tatsache, daß die altberühmten Städte ihren Ruf nicht zuletzt der bildenden Kunst verdanken. Eine Stadt, die ihre bildenden Künstler darben läßt und frivol genug ist, in der Kunstpflege zu knausern, bringt sich selbst um den guten Klang ihres Namens. Sie vergißt, worauf die Kulturentwicklung seit einem Jahrhundert wieder hinauswill: an Stelle ererbter Vorrechte diejenigen der Arbeit setzen und wie im ausgehenden Mittelalter wieder einen Volksadel zu schaffen. Jede Art hoher Gesinnung aber hat sich immer und nicht zuletzt ausgesprochen in der Achtung vor der bildenden Kunst und in deren fürsorglicher Pflege.



Malerei, Einleitung.

Die Malerei ist die eigentlich moderne Kunst. Im Gegensatz zu allen andern Kunstgattungen, die unter ihrem Einfluß fast ausnahmslos erst in letzter Zeit mit rascher Wendung in ein neues Fahrwasser gelangt sind, hat sie eine nach Jahrzehnten überblickbare stetige Entwicklung hinter sich. Während die Baukünstler eben erst anfangen, sich befreit in den Taumel des Malerischen zu stürzen, das Kunstgewerbe sich am Zweckmäßigen aufrichtet, Ornament und Bildhauerei im Ungewissen tappen, hat alles, was mit der Farbe zusammenhängt, eine zielbewußte Kraft gewonnen, die bereits tief auch in die breitesten Schichten des Publikums zu dringen beginnt. Man denke nur, wie verbreitet heute schon die Freude an einfachen Farbenharmonien im Schmuck unserer Innenräume ist. Was sich da unter unseren Augen vollzieht, ist vielleicht mehr als die normale, auch in der Antike zu beobachtende Entwicklung von der Architektur zur Plastik und von dieser zur Malerei: diese Aufeinanderfolge haben wir Nordländer schon im Mittelalter, der sog. Gotik, durchlaufen. Man muß sich nur bewußt werden, daß die altniederländische Malerei den Schlußakt der Gotik bedeutet. In den deutschen Städten, wo die Malerei als letzte Folge im Getriebe der großen Dombauten des Mittelalters zur Blüte gelangt, liegt dieser Zusammenhang deutlich zutage. Der Idealismus der großen gotischen Baubewegung schlägt eben in ganz natürlicher Entwicklung in realistische Malerei um. Dann kam jener unglückselige Romanismus, der die gesunde Entwicklung unterbrach, und die daraus hervorgehende französische Mode. Das neun=

zehnte Jahrhundert brachte die historische Methode. Erst beim Herannahen des fin de siècle kam der großen Masse der Künstler die Notwendigkeit des Bruches mit allem Überlieferten zum Bewußtsein. Jetzt endlich haben wir uns von der romanischen Tradition freigemacht und setzen wieder da ein, wo einst unsere Altvorderen und später Velasquez und Rembrandt aufgehört haben. Man kann heute schon sagen, die Vorarbeit ist getan, alles ist bereit für die Geburt eines großen Genies, das aus der Malerei wieder eine Kunst macht.

Vorläufig ist sie das nur in den Händen Weniger. Man darf sich nicht täuschen darüber, daß wir Regimenter von Malern, aber eigentlich keinen Feldherrn, d. h. keinen Künstler besitzen. Böcklin und Puvis de Chavannes sind tot, Marées jung gestorben. Es ließen sich einige wenige nennen, wie Whistler (der aber auch vor kurzem starb), die auf den großen Ehrentitel eines Künstlers Anspruch machen könnten; keiner von ihnen — Max Klinger etwa und vielleicht auch Hans Thoma ausgenommen — hebt sich so recht von der breiten Masse der Maler ab. Wir haben große Talente, unsere Kunstausstellungen bringen jeden Tag einen Jungen ans Tageslicht, in dem Eigenart und Kraft steckt. Nur die Genies fehlen, Geister, die erkennen, worauf es uns verirrten Schafen ankommen sollte, und die mit den Schöpfungen ihres Pinsels in die Wunderwelt klarer Überzeugungen voranleuchteten. Wir sind jetzt so weit, daß als das Höchste, was die moderne Kunst zu leisten vermag, ein gewisses zeitloses Hindämmern in der Landschaftsmalerei erscheint. Giorgione schon und Rembrandt (Landschaft mit den drei Bäumen) wußten Ähnliches zu geben. Wird dieses im modernen Ruhebedürfnis wurzelnde Empfinden anhalten, wenn eines Tages der zündende Funke einer neuen, alles beherrschenden Idee in die müde, in ihrem Gemüt auf Besserung hoffende Menschheit fährt?

Die breite Masse der Maler ergeht sich in der Verachtung des Gegenständlichen; daß es daneben einen Inhalt gibt, wissen die wenigsten. Sie jagen nach neuen Form-

problemen und glauben mit impressionistischen Schlagern der Kunst näher zu kommen. Was die verstorbenen Großen geleistet haben, wird kaum beachtet. Es ist ein tolles Drängen und Stoßen, in dem sich keiner recht Zeit zur Besinnung läßt.

Nachfolgend soll dargestellt werden, wie diese Bewegung entstand, wie sie vom Zeitgeist aus der künstlerischen in die handwerkliche Bahn gedrängt wurde und worauf es ankäme, damit sie, die im Vollbesitz hoher technischer und Qualitätswerte ist, diese als Mittel in den Dienst wahrhaft künstlerischer Aufgaben stellen könnte.

Es ist außer Zweifel, daß die Malerei heute die Führung hat. Sie gibt von ihrer überschüssigen und leider zum guten Teil brach liegenden Kraft nach allen Seiten Persönlichkeiten ab. Man versteht daher die ganze moderne Bewegung auf dem Gebiete der bildenden Kunst nur, wenn man genauen Einblick in das moderne Wesen der Malerei gewonnen hat. Das ist der Grund, warum ich sie so ausführlich behandle.

Für die Bestimmung der einzelnen Kunstgattungen ist die Technik ausschlaggebend. Ich werde sie trotzdem nur nebenbei berühren. Man kann nicht sagen, daß die moderne Malerei in der Wahl ihrer Materialien in irgendeinem großen Maßstabe Fortschritte gemacht hat. In der Art des Farbenauftrages an sich freilich hat sie eine seltene Fertigkeit erlangt. Ich wende mich nachfolgend mehr der eigentlichen Kunst, d. h. zunächst ihrer unerläßlichen Voraussetzung, dem Gegenstande zu, gehe dann über auf das moderne Ringen in Gestalt und Form und suche den Leser endlich mit der Kernfrage aller Kunst, dem Problem des Inhaltes, vertraut zu machen.

Malerei I: Mißachtung des Gegenstandes.

Vor hundert Jahren lebte die Welt in Idealen. Den Kindern wurde der „Held“ vor die Phantasie gestellt, er mochte nun Grieche, der für eine Überzeugung, oder Römer sein, der für das Vaterland stirbt. Man begeisterte sich an dem klassischen Altertum. Napoleon stieg mit diesem Ideal empor und selbst Goethes Muse konnte des steten Umganges mit den Schwestern vom Parnaß nicht entbehren. Später traten dafür die nationalen Ideale ein. Die Romantiker sind Deutsche, Franzosen, Engländer; der Klassizist war Weltmann gewesen. Auch die bildende Kunst stand ganz im Bann dieser beiden Strömungen. Man hatte sich so gewöhnt, den Gegenstand, ob er nun der Antike oder der mittelalterlichen und neueren Dichtung angehörte, für die Hauptsache zu nehmen, daß die Kunst schließlich nur noch auf das völlige Ausschöpfen des Gegenstandes losging, d. h. zur Illustration wurde. Da tat es natürlich auch die Zeichnung. Die hochgespannte Phantasie sah nicht in Farben oder im Tonigen, sie ging nicht auf die Weite der Raumwirkung, den Aufbau gewaltiger Massen los. Was ihr vorschwebte, waren bei wenigen plastische, bei den meisten rein linear in die Fläche gebannte Figuren: Gestalten, hingeschrieben, um Bedeutendes zu erzählen, dem Hunger nach idealen Stoffen zu genügen. Die Farbe wurde lediglich verwendet, um die Zeichnung augenfälliger zu machen. Es kam höchstens auf die Schönheit der Lokalfarben, die Harmonie in der Buntheit an. Vom heutigen Standpunkt beurteilt, bedeutet das einen Tiefstand in der Entwicklung der Malerei als solcher, wie er seit dem Mittelalter nicht da gewesen war.

Die malerische Technik, die noch Winkelmanns Mentor Anton Raphael Mengs sorgfältig gehütet hatte, wurde vollständig über Bord geworfen. Kunst war die Vorführung von Geschehnissen, die gezeichneten Zyklen machten den durch die Schrift überlieferten Konkurrenz, Maler und Literaten wurden eins. Goethe so gut wie die Romantiker versuchten sich auf beiden Gebieten und noch der klar-altmodische Gottfried Keller wußte lange nicht, auf welchem Felde er seine Ausdrucksmittel wählen sollte. Sind diese Männer darum keine Künstler gewesen? Etwa deshalb, weil sie schließlich doch nicht Maler wurden? Goethe und Keller legten Griffel und Pinsel nur schweren Herzens aus der Hand, Künstler sind sie darum doch gewesen. Es wird also schwerlich darauf ankommen, womit ich mich ausspreche, auch nicht, ob ich den Faust oder die Geschichte eines grünen Jungen schreibe, sondern darauf, was ich mit alldem sagen will. Damit schon ist die Scheidung von Gegenstand und Inhalt gegeben.

Ich nenne die von außen her in der künstlerischen Phantasie angeregte Vorstellung den Gegenstand der Darstellung, und scheide davon den Inhalt als die aus dem Subjekt des Künstlers, seiner eigenen Seele entspringende Regung, die den Gegenstand lediglich als ein Gefäß benutzt, in das gegossen wird, was in der Seele nach Ausdruck ringt. Goethe nannte diese Dinge gern Stoff und Gehalt. Er selbst hat einen längst abgegriffenen Stoff (Gegenstand), den Faust, mit einem ganz neuen Gehalt (Inhalt) versehen. Dem Künstler ist der Gegenstand nur Anlaß, sich auszusprechen. Ob das in Tönen oder Worten, mit dem Meißel oder Pinsel geschieht, ist ganz einerlei. So lange der Schaffende rein objektiv beim Gegenstande bleibt, diesen wie den ersten besten gekauften Rock anzieht und sich mechanisch in ihn hereinwächst, haben wir es mit einer handwerksmäßigen Auffassung der Kunst zu tun. Es entspringt nun dem sonderbarerweise bis heute von den Künstlern wie von den Kunstgelehrten beliebten Durcheinanderwerfen von Gegenstand und Inhalt, wenn man erstens den

„Kartonstil" eines Cornelius und Genossen als unkünstlerisch verurteilt und zweitens rundweg behauptet, auf den Gedanken, die Ideen käme es in der Kunst nicht an. Wohl kommt es nicht auf den Gegenstand an; der ist vergleichbar einem gemieteten Zimmer, in dem der Künstler seine Gäste, das Publikum, empfängt, ein Mittel zum Zweck der Aussprache, des Verkehrs. Auf das aber, was in diesem Rahmen gesagt wird, kommt es sehr wohl an, da tritt die Scheidung zwischen alltäglichem Klatsch und künstlerischer Tiefe ein. Jemand, der nichts Bedeutendes zu sagen hat, kann ein ganz braver, in seinem Tagwerk tüchtiger Mensch sein, der die Familienjournale Jahrzehnte lang mit rührenden Bildern füllt, er kann malen, daß ein Dutzend Fabriken seinen Leinwandbedarf nicht zu decken vermag, kann heute Naturalist, morgen Pleinairist und übermorgen Impressionist sein, er ist alles Mögliche und verdient die Achtung der Welt — nur Künstler ist er keiner.

Der Unterschied von einst und jetzt ist, daß die Carstens, Cornelius, Schwind und Richter schlechte Maler aber ganze Künstler waren, und die Manet, Monet, Degas, Liebermann und wie die Sterne ersten Ranges von heute und gestern sonst heißen mögen, tüchtige Maler, aber im Grunde genommen keine Künstler sind. Davon wird in den nachfolgenden Zeilen noch genug zu reden sein. In diesem Abschnitte lasse ich sowohl Technik wie Qualität und Inhalt beiseite und spreche nur davon, wie die modern paradoxe Auffassung des rein gegenständlichen Problems im Laufe des XIX. Jahrhunderts geworden ist. Dieser historische Rückblick ist notwendig, weil im gegebenen Fall lediglich ein Rückstoß vorliegt, d. h. die heutige Generation sich widerwillig von einer Tafel abwendet, an der sich ihre Vorfahren ausgiebig gütlich getan haben. Die Jetztzeit ist nur unter dieser Voraussetzung zu verstehen; sie kann nicht etwa als entscheidender Maßstab verwendet werden, um darüber abzuurteilen, ob der Gegenstand in der Kunst überflüssig sei oder nicht.

Die Entwicklung beginnt also mit der Verkörperung klassi=

scher und romantischer Ideale. Die ergiebigste Frucht des von der Romantik erweckten historischen Sinnes war die Historienmalerei. Sie ging von Belgien aus, die Maler saßen wie Don Quichote über den Büchern und Trachtenwerken. Gleichzeitig auch entdeckten die Biedermeier das rührselige Genre. Unsere Familienblätter können sich bis zum heutigen Tage nur schweren Herzens von beiden diktaktisch so ergiebigen und nach jeder Richtung, besonders der patriotischen und †††sittlichen hin so unverfänglichen Stoffgebieten trennen. Indessen ging der bahnbrechend in das moderne Fahrwasser überleitende Vorstoß frühzeitig von Frankreich aus. Man warf alle Ideale über den Haufen, hörte auf, sich in eine überlieferte Form — sie mochte noch so nachahmenswert sein — zu pressen und fing an, auf eigenen Füßen zu stehen. Wie der junge Goethe ein Bewunderer des Straßburger Domes und ein Verräter am Altmeister war, so waren auch die später auf dem kaiserlichen Kothurn dahergehenden Davidschüler mit dem Meister an der Spitze in den Tagen der Revolution Rote selbst in der Kunst. Bilder, wie der Tod Marats, die Pest in Jaffa, das Massacre von Chios, das sind so einige Knoten in dem roten Faden. Das Zeitereignis flammt vor der Seele der großen Bahnbrecher auf, die Künstler malen in glühenden Farben, was brennend auf dem Herzen von ganz Frankreich liegt. So entsteht Gericaults Radeau de la Méduse und Delacroix' Barricade. Damit war der Naturalismus geboren. Nachdem man einmal gelernt hatte, den Gegenstand großer Bilder auf der Straße und im Getümmel von Elend und Leidenschaft zu suchen, waren die Tore weit aufgeschlagen für die große Jagd nach dem Neuen, die Welt der Erscheinungen jeder Art, und es dauerte nur noch wenige Jahre, bis Courbet 1855 vor dem Eingang der Pariser Weltausstellung seinen sezzessionistischen Pavillon mit der Überschrift: „Le Réalisme“ auftat. Die neue Zeit war geboren; gleichzeitig mit der Wissenschaft machte die Kunst jene Schwenkung von der historischen zur naturwissenschaftlichen Methode, die mit allen

idealistischen Synthesen bricht, den Pinsel zur Sonde umbildet und nicht vor der Gosse zurückscheut, um daraus Edelsteine zu gewinnen. Wir müssen dieser Entwicklung an einzelnen Beispielen gerecht werden.

Die Werke von Millet, Courbet und Meunier nehmen sich neben allem, was die Kunst bis dahin dargestellt hat, recht sonderbar aus. Statt des Bedeutungsvollen, wie es die Welt einzuschätzen gewohnt war, d. h. statt des Mythologischen, Religiösen, Historischen und der Darstellung des Tagesereignisses, nicht minder statt des Humor-, Gemüt- oder Geistvollen und Unterhaltenden, ganz allgemein gesagt, statt des Helden in irgendwelcher Situation, werden uns jetzt Dinge vor Augen gestellt, an die man früher am allerwenigsten dachte, wenn es sich um Gegenstände der Kunst handelte. Man war wie die Jury des Salons, die den Neuerern die Türe wies, gewöhnt, zum mindesten im dargestellten Stoff etwas „Schönes“ oder Bedeutungsvolles zu finden. Und da kamen nun diese Leute und wollten das Selbstverständliche, Alltägliche bewundert wissen, den Bauer, den Taglöhner, den Bergmann in seinem Arbeitseinerlei, Erscheinungen, über die man gelernt hatte, hinwegzusehen, sobald die Stufe einer „höheren“, ästhetischen Kultur glücklich erreicht war.

Die Künstler von damals hatten recht, dem Mißverstehen dessen, was Kunst ist, mit der Faust entgegenzutreten: Es kommt nicht auf den Gegenstand an. Wenn Millet, Courbet, Meunier u. a. die Kühnheit hatten, zur Darstellung der Dinge, die in ihnen zu bildlicher Aussprache drängten, Gestalten heranzuziehen, die bis dahin im Bereiche der Kunst keinen Zutritt hatten, so geschah das schwerlich anfangs aus irgendeiner tendenziösen, etwa sozialistischen Absicht. Vielmehr war es gewiß bereits die moderne Großstadtflucht, die diese freien Männer aufs Land hinaustrieb, es war der Abscheu vor „Bildung“ und „Gesellschaft“, vor allem Akademischen und Hergebrachten, das starke Bedürfnis, sich von jedem Zwang frei zu machen. Wir haben oben S. 109 bereits den Mäher von

Meunier kennen gelernt und gezeigt, wie künstlerisch er durchkomponiert ist. Hier ist nun der Platz, die Gestalt dieses Bauern selbst anzusehen. Ein starkknochiger, sehniger Hüne ohne alle Fettpolsterungen, wie sie etwa Praxiteles seinem Hermes gegeben hat, derbe Fäuste und ein kleiner, durch keine Locken verschönter Kopf mit der Kinnlade eines Gorilla. Dazu ein schweißiges Hemd und Hosen nach französischer Art in die Stiefel gesteckt. Ich möchte doch wissen, wen alle diese Unschönheiten, auch wenn er sich ihrer bewußt wird, was einige Aufmerksamkeit erfordert, im künstlerischen Genuß stören. Die Hauptsache ist, daß es dem Künstler mit dem, was er, dem Leben entnommen, in künstlerischer Form bringen will, heiliger Ernst ist. Ob ich einen nackten Jüngling vor mir habe, der den Diskus wirft, oder diesen Arbeiter, das bleibt sich — vom künstlerischen Standpunkt aus — fast gleich. Myron so gut wie Meunier haben ganz genau gewußt, wie sie den gegebenen Gegenstand: einen Diskobol, bzw. den Mäher fassen müßten, damit er über die naturalistische Nachahmung hinaus in der dem Bildwerk angemessenen Form erscheine. Beide Gegenstände bieten dem Künstler unzählige Motive. Der Schnitter kann seine Sense schleifen, er kann mit ihr ausholen, mitten im Schwung begriffen sein oder die Sense heben, um zum nächsten Schwung überzugehen usf. Meunier greift den Augenblick heraus, in dem der Mäher den Schwung vollendet hat — man beachte, daß auf der Sense Gras liegt und wie der Oberkörper bis aufs äußerste die Viertelwendung über den Unterkörper weg vollzieht und — nun einen Augenblick starr bleibt, bevor er im darauffolgenden mit der Sense zurück an den Anfang des nächsten Schwunges geht. Es ist einer der beiden toten Punkte in der ganzen Bewegung gewählt (u. zw. nicht der, den Myron für seinen Diskobol nahm). Warum das geschah, ist schon oben erörtert worden. Hier ist nur zu beurteilen, ob bei dieser Wahl dem Gegenstand irgendwie Gewalt angetan wurde. Ich glaube, es wird niemand Meunier auf die Finger klopfen können, obwohl es sehr große Künstler

gibt, die lieber etwas vom Standpunkt der Natur Unwahres als etwas anbringen, das die künstlerische Einheit stört. Ich mache aufmerksam auf das herausgerissene Bein der Madonna im Grünen und das Bein des Petrus in der Grablegung von Raphael, auf die naive Begründung, die Michelangelo der Lagerung der Gliedmaßen Christi in der Pietà gegeben hat u. dgl. m. So auch manchmal Böcklin. Der wirkliche, große Künstler kann eben derart im Bann seiner Probleme stehen, daß ihm das lange Suchen nach Naturwahrheit bisweilen nebensächlich erscheint. Er sieht das Ziel, nicht Wagen und Pferde vor sich. Die Gaffer, Stümper und Laien halten sich dann gewöhnlich an solche „Fehler"; der unter dem Eindruck des überwältigend Großen Stehende, der Schauende, übersieht sie.

Ich nehme weiter Millets Angelus (s. Abb. 52) vor, ein Bild, auf das wir öfter zurückkommen werden. Der Gegenstand ist im Titel gegeben: Abendgebet beim Ave Maria Läuten. Ob der Name berechtigt ist oder nicht, soll später besprochen werden. Hier nehme ich an, die Bezeichnung wäre richtig. Der Leser stelle sich einmal vor, auf wie unendlich verschiedene Art der Gegenstand „Angelus" dargestellt werden kann: Ein Turm und die Glocken von Knaben geläutet, oder z. B. ein altes Mütterchen mit gefalteten Händen. Ist das dann klar umschrieben? Gewiß nicht. Es fehlt gerade der Bezug auf das Grundmotiv, nur zu oft muß die Überschrift, „Abendsegen" etwa, es ersetzen. Millet hat den Gegenstand nun wirklich sachlich ganz ausgeschöpft, und was die Hauptsache ist: er hat über den rein menschlichen Forderungen, die er stellt, die künstlerische Form nicht vergessen. Ihm schwebte vor, das Angelus durch ein Bauernpaar darzustellen, das auf dem Acker betet. Man denke, wie verschieden auch das noch gegeben zu werden vermag. Ich könnte beide Gestalten knieend vom Rücken, d. h. dem Dorfturm zugewendet sehen lassen oder sonst irgendwie. Aber es ist wohl Sitte, beim Abendläuten stehen zu bleiben, den Kopf zu senken, und die

Hände zu falten. Gut; dafür gibt es auch wieder unzählige Körperwendungen. Warum stellt Millet den Burschen in Vorder-, die Frau in Seitenansicht dar? Er will von beiden möglichst viel Breitseiten, aber im Kontrast zueinander, zeigen. Auch kommt es darauf an, wie weit beide von der Bildfläche entfernt im Raume stehen, und es ist nicht gleichgültig, ob



Abb. 52. Millet, Angelus.
Nach Heliogravure von Braun, Clement & Co.

die eine Gestalt vorn, die andere hinten erscheint. Millet stellt beide in eine Ebene, parallel zur Bildfläche; die Geräte, Gabel und Korb vorn, der Karren hinten, genügen vollständig, um den Raumeindruck hervorzubringen. Dazu kommen Erwägungen bezüglich der Beleuchtung und der entsprechenden Deutlichkeit der einzelnen Körperteile — aber da berühren wir schon ganz moderne Grundsätze, diejenigen des Impressionismus, denen Millet folgt; davon später.

Und endlich die Steinklopfer von Courbet. Das Problem ist in den Figuren verwandt dem Angelus, nur fällt die Zuspitzung auf Gegenstand und Inhalt weg. Diese Steinklopfer mußten, um dem Maler für ein Bild zu taugen, nicht erst nach getaner Arbeit beten, der Künstler brachte nicht erst Erdgeruch in sein Bild, er ließ die dankbaren Menschen nicht erst als Gewächse des Bodens zum Schöpfer aufblicken, brauchte also mit alldem nicht erst eine Fülle gegenständlicher und inhaltlicher Werte vor uns auszubreiten: Courbet begnügte sich wie Meunier mit der Darstellung schwerer, gleichmäßig fortlaufender Arbeit. Die beiden Menschenmaschinen schaffen so ihre acht bis zehn Stunden im Tag fort.

Darstellungen dieser Art waren früher nicht Gegenstand der Kunst. Hatte man das Thema „Arbeit" darstellen wollen, dann wurde zur Allegorie gegriffen, d. h. man gab ein hochbusiges Weib mit allerhand Attributen, oder man ließ die tatsächliche Arbeit nur im Vorder- oder Hintergrund vor sich gehen und legte den Nachdruck gegenständlich auf etwas der Kunst „Würdiges", etwa ein paar Hoffräulein, die wie in Velasquez' Spinnerinnen einen Gobelin bewundern, während die Arbeiterinnen im helldunklen Vordergrund angeordnet sind. Das Arbeiterbild ist somit doch erst durch die moderne Kunst geboren. Die Maler ziehen sich zurück von all den abgedroschenen Madonnen-, Nymphen-, Helden- und Sittenbildern, sie suchen in Ermangelung von etwas Zeitgemäßem nicht lange nach Stoffen, sondern nehmen, was ihnen gerade ins Auge fällt, wenn es nur dazu dient, die Absichten ihres handwerklichen Standpunktes zur Darstellung zu bringen. Von den Arbeitern ging man über auf die Kranken- und Armenhäuser, die Altmänner- und Frauenheime, malte aber nicht wie Rembrandt, deren Vorsteher, sondern das Elend selbst, wie es in diesen modernen Pflegstätten herumschleicht. Dergleichen sollte das Publikum kaufen! Ich denke, da zeigt sich am deutlichsten, daß die Maler anfingen, für sich zu malen und vom Beschauer zu verlangen, er solle bei der Beurteilung

eines Kunstwerkes nicht vom Gegenstand ausgehen, sondern beobachten lernen, welche Technik der Künstler angewendet, wie er Raum und Masse, Licht und Farbe angeordnet habe. Von dieser Zeit an datiert jener heute so beliebte Hohn, mit dem ein Besteller überschüttet wird, wenn er beim Empfang seines Porträts verdutzt dasteht und nicht begreifen will, daß er sein Bild in Händen halte, oder wenn ein Galeriebesucher naiv genug ist, nach dem Zusammenhange der dargestellten Figuren zu fragen: Das sei doch Nebensache, wird ihm geantwortet, es käme auf die Kunst, nicht auf die dargestellte Sache an. Unser armes Publikum und die Kunst! Die Höchstgebildeten haben kaum eine Ahnung davon. Sie lernen Latein und Griechisch, höhere Mathematik, Philosophie und Kunstgeschichte, sie sind vielleicht auch mit Ästhetik gefüttert worden, aber angeschaut haben sie nichts — außer etwa aus eigenem Drang im stillen Kämmerlein und ganz für sich. Die Masse der durch die Schulbildung für die Kunst eher verdorbenen als vorbereiteten Leute sollen sich dann in den schwanken Kahn setzen, über die Abgründe des Künstlerischen steuern und versuchen, den Grund zu erspähen! Da ihnen jeder Maßstab fehlt, hängen sie von den Zeitungskritikern ab und werfen sich deren Schlagworte wie Federbälle gegenseitig zu. So geht es im Kaffeehaus und in den Salons zu und Ähnliches möchte man jetzt auch für die Schule haben. Ohne daß die Lehrer gelehrt würden, was Kunst ist, sollen sie darin unterrichten. Der Zeichenlehrer gilt da, glaube ich, als Prophet. Die Kunst dünkt die Pädagogen alten Schlages etwas so handwerksmäßig Selbstverständliches und Angenehmes, daß man, wie sie meinen, nur den Mund aufzutun brauche, um wie gedruckt davon reden zu können. Dabei sind die Lehrer der Masse nach heute noch kaum über die gegenständliche Auffassung der Kunst hinaus!

Die Künstler dagegen meinen, inzwischen alle Brücken mit dem Gegenstand abgebrochen zu haben, weil sie sich eine Richtung zu eigen machten, — man nennt sie mit dem fran=

zösischen Geleitwort Impressionismus —, die den ersten Eindruck der Gegenstände festzuhalten sucht, wie er in dem von Licht und Farbe durchsetzten Raum am Auge vorüberhuscht. Ich betrachte hier zunächst nur den Rückschlag dieser Anschauung auf das gegenständliche Problem und gehe von der Photographie aus. Die lichtempfindliche Platte ist imstande, einen Gegenstand, und sei er auch noch so reichgestaltig, in dem Bruchteil einer Sekunde in jedem Detail festzuhalten. Das Auge, als Fernrohr der Seele, kann diese mechanische Feststellung nicht in demselben Zeitausmaß zum Bewußtsein des Menschen bringen. Was in der Photographie nebeneinander liegt, kann nur nacheinander gesehen und als Eindruck festgehalten werden. Immerhin faßt der Mensch sehend schneller, als wenn ihm der Gegenstand mündlich oder gedruckt vermittelt wird. Nun kann ich aber freilich, wenn mir ein Gegenstand bereits genau bekannt ist, mit einem Blick erkennen, ob an ihm eine Veränderung vor sich geht, ich kann, wenn ich ein Pferd um einer bestimmten Wendung willen gern sehe, durch lange Beobachtung feststellen, in welchem Augenblick einer bestimmten Beleuchtung dieser Zug am eindrucksvollsten zur Geltung kommt, und auf gleiche Art kann ich hinter die packende Wirkung einer Farbe kommen. Aber dieses blitzartige Empfinden fesselnder Eindrücke irgendwelcher Bedeutung verlangt eben, sobald ich sie darstellen will, eine sehr genaue Kenntnis des Gegenstandes, und zwar nicht nur seiner Gestalt, sondern vor allem auch ihrer Biologie, wie ich den Wandel in Licht, Luft und Farbe nennen möchte. Wenn die modernen Maler meinen, sie könnten, ohne viel Umstände mit den Gegenständen zu machen, sinnliche Eindrücke von künstlerischem Wert vermitteln, so ist das ein Irrtum: wir vermögen alle derartigen Werte, sobald irgendwie Raum und Licht ins Spiel kommen, nur an dem an und für sich so geringfügigen Gegenstand abzuschätzen.

Anders auf dem Gebiete des rein Dekorativen; da genügen die gegenständlich bedeutungslosen Sinneseindrücke in Linie

und Farbe; da gibt es aber auch statt des Raumes nur schöne Farben, für Licht und Schatten tritt Hell und Dunkel ein, und statt der darstellenden Punkte, Linien und Flächen nur solche, die reinen Schönheitswert haben. Da die moderne Kunst es unter ihrer Würde hält, das Schöne anzustreben, so verwickelt sie sich in eigenartige Widersprüche. Das Bedeutungsvolle setzt einen Gegenstand voraus, das Schöne nicht unbedingt. Ich kann, wie es Obrist, Meurer u. a. tun, den Punkten, Linien und Flächen, ohne die Natur äußerlich nachzuahmen, räumliche Bedeutung geben — in der Baukunst und dem Kunsthandwerk; aber diese ihnen innewohnende Bedeutung entspringt schließlich doch wieder nur den an den Gegenständen gewonnenen Erfahrungen. Ein Motiv wird nur als tragend, lastend, wehend u. dgl. empfunden, wenn diese aktive oder passive Äußerung von Kräften in der von der Natur her gewohnten Art ausgedrückt ist.

Die moderne Malerei hat also, indem sie von den Dingen den ersten Eindruck festzuhalten sucht, sich, genau genommen, das Gegenstandsproblem, das sie los geworden zu sein glaubt, nur ungeheuer erschwert. Der geniale Künstler kann auf diesem Wege das Höchste erreichen, das die Malerei überhaupt zu geben imstande ist: Gegenstand und Gestalt fast rein in Form und Inhalt aufgehend, durchgeführt mit den vollendetsten Mitteln der Technik. Diesen Gipfel hatten Velasquez und Rembrandt an Gegenständen höherer Ordnung erreicht; unter den modernen Künstlern gibt es welche, die sich an Gegenständen niederer Ordnung mit Glück versucht haben. Aber die Masse des modernen Künstlerproletariats brüstet sich stumpfsinnig mit der Verachtung des Gegenstandes; sie hat gar keine Ahnung davon, welche Anforderungen der Impressionismus gerade in dieser Beziehung stellt und daß Impressionist sein nicht heißt, lebenslang bildgroße Skizzen von Straßenfluchten, Flußufern, die unter einer Brücke weglaufen, „Porträts" in schreienden Farben zusammenzupatzen, und damit Ausstellungskommissionen zuerst und dann Familienangehörige

und Freunde zu beglücken. Diese einsamen Menschen, denen jede künstlerische Begabung fehlt und das Handwerk im Lichte der Kunst erscheint, sind die Ärmsten der Armen und wahrhaft zu bemitleiden. Möchten sie dem Beispiel Besserer folgen, sich dem Kunsthandwerk zuwenden und in modernen Werkstätten arbeiten. Erleben sie es noch, daß die Menschheit sich auf ein Ideal einigt, d. h. die Gegenstände höherer Ordnung wieder ungesucht aufschießen, dann mögen sie neuerdings versuchen, Künstler zu sein und ihr Handwerk in den Dienst des Marktes stellen — heute fehlt er.

Denn was man heute Markt nennt, das ist in Wirklichkeit Börse. Meier-Gräfe hat diesen widerlichen Zustand aus eigener Erfahrung trefflich geschildert: wie diese „Kunstfreunde" bis zum Wahnwitz kaufen, ohne auch nur hinzusehen, ihre Beute in die Magazine schleppen und warten, bis der eine oder andere Meister in die Mode kommt und jeder, der in der „guten" Gesellschaft etwas gelten will, eines dieser Werke haben muß und dann die Preise steigen. Unter dem Regime der Marchands-amateurs können die „Künstler" freilich malen, was ihnen einfällt. Der gesund und selbständig Urteilende hat ja überhaupt nichts mitzureden. Statt Führer in Geschmackssachen zu sein, sind die heutigen Maler — ich spreche von jenen, die mit ihren Werken zu Hunderten und Tausenden auf die Jurys der verschiedenen Ausstellungen einstürmen — die kläglichsten Alltagsmenschen, denen zum Künstler alles fehlt.

Die völlige Entwertung des Gegenständlichen — vom Inhalt gar nicht zu reden — haben die großen französischen Bahnbrecher des Impressionismus auf dem Gewissen. Was Manet und Degas gemacht haben, das nimmt sich in Schwarz-Weiß-Reproduktion aus wie aus einem schmutzigen Blatt herausgerissen: Genre in Pariser Auffassung, wie es vor der Phantasie der Boulevard-Flaneure steht. Lichtwark hat solchen Gemälden gegenüber recht: diese „Kunst" kann nur vor dem Originale verstanden werden. Hoffen wir, daß nie das Bedürfnis in die Schule dringt, dem Verständnis dieser

handwerksmäßigen Auffassung der Kunst den Boden zu bereiten. Ich kann für meine Person der größte Bewunderer dieser Virtuosen sein, ich kann aufrichtig bedauern, daß diese Könner nicht in einer der Kunst günstigeren Zeit lebten, und werde doch alles tun, um die junge Generation von der Einseitigkeit dieser Malerei ohne Achtung vor Gegenstand und Inhalt zu überzeugen und sie zur Mitarbeit anzueifern in der Richtung, daß unsere Kunst wieder Boden unter die Füße bekomme.

Heute sind Gegenstände niederer und niedrigster Ordnung an der Tagesordnung. Ich erinnere nur an das bekannte Schlagwort vom Spargelbund und einer Madonna. Es käme auf eins heraus, was man male. Natürlich; es kommt auch auf eins heraus, was ich rede: vom Schulmeisterstandpunkt, d. h. dem des Handwerks aus muß ich nur grammatisch richtig reden.

Sehen wir uns auf Komposition und Inhalt den Meister an, um dessen Schaffen sich die deutsche Kunst der letzten Jahrzehnte zum guten Teil gedreht hat, Menzel. Er ist wohl die Stütze jener Anschauung, die unter Komposition das Begrenzen des Motivs im gegebenen Raume versteht. Bezeichnend dafür ist die Art, in der dasjenige Werk entstanden ist, welches als die erste große Schöpfung der realistischen Tageskunst Menzels im Gegensatz zu seiner älteren realistischen Historienmalerei gelten darf, die Krönung Wilhelms I. in Königsberg. Menzel selbst hat die Entstehungsgeschichte in dem Bande der Nationalgalerie in Berlin niedergelegt, in welchem die Studien für das Bild vereinigt sind.*) Es klingt wie eine Verwahrung, wenn es dort heißt: „So nun, wie ich im Bilde den Vorgang dargestellt habe, habe ich ihn in seiner Szenerie gesehen.“ Es ist also nichts daran „komponiert“, oder doch! „Eine Lizenz stellte sich als unvermeidlich heraus: die Abänderung des Vordergrundes.“ Von den wichtigen Per-

*) Vgl. M. Jordan, Das Werk Adolph Menzels, 1895, S. 37 ff.

sonen, die dort zu stehen kamen, hätte man wenig anderes als Rücken und Hinterköpfe gesehen. Also so viel darf der moderne Maler doch wagen, daß er sich den Blick freimacht und die Figuren eine Viertelwendung vollziehen läßt. Und weiter, was den Inhalt betrifft: „Im Ganzen befinden sich auf dem Bilde 132 Porträtfiguren. Auch konnte ich die Hauptrequisiten des Kirchenschmuckes — die Thronhimmel, Altarausstattung usw. — nach ihrer Rückkehr unmittelbar nach der Natur malen. Die Altarkandelaber, Leuchter, Kerzen waren das erste, das ich malte; von da ging ich über zur Architektur des Hintergrundes. Am 19. März 1863 begannen die Sitzungen zu den Porträts. Den Anfang machte der General der Kavallerie, Graf v. d. Gröben. Am 16. December 1865 habe ich aufgehört zu malen." Das ist Statistik. Wenn wir erst einmal die farbige Photographie haben, wird man Menzel und vielleicht Meissonier als die einzigen bezeichnen, die ihr nahe kamen. Schwerlich wird bald wieder ein Maler Ausschnitte des Lebens, ob nun bei einer Krönung, auf einem Balle oder Markte, im Restaurant, bei der Arbeit, oder wo sich sonst Menschen drängen, mit dieser bewunderungswürdigen Wirklichkeitstreue im Charakteristischen und allem Zufälligen des Augenblicks geben können. Der Mikrokosmus des Werktages unter der Lupe des scharfen Beobachters, das ist die Welt Menzels.

Wer so sieht, tötet in seinen Nachfolgern die Kunst, reißt sie vom wahren Leben los und macht sie zum Spielball geschickter Menschen. Da laufen dann diese Maler, die nichts zu sagen haben, herum und suchen nach Motiven, statt nach erreichter Pinselfertigkeit Halt zu machen und in sich selbst Umschau zu halten. Und mit welchem Publikum müssen sie vorlieb nehmen! Sie begeben sich der Besten und nehmen mit dem urteilslosen Mob der sog. Gebildeten vorlieb. So sinkt der allgemeine Maßstab für das, was Kunst ist, und es steigt die Zahl derer, die als richtige Schmarotzer den Künstlern nach dem Munde reden.

Wäre Menzel nicht in der Zeit geboren, in der das Geschichtliche Trumpf war, er hätte es gewiß nicht zum preußischen Hofkünstler gebracht. Denn Menzel war wie Franz Hals Sklave der Wirklichkeit. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß gerade er vom Throne ausgezeichnet wurde, an dessen Stufen er ebensowenig paßte, wie seiner Erscheinung nach in das Kleid des Schwarzen Adlerordens. Wenn er die Krönung in Königsberg malte, so war das für ihn ein Vorgangsmotiv, wie er es von dem gewählten Standpunkt aus, „von der Tribüne der Mitglieder des Herrenhauses (von der fünften Stufe vom Altar aus gerechnet) in wirklicher Scenerie" gesehen hatte. Tatsache ist denn auch, daß man Preuße und womöglich Nachkomme der Dargestellten sein muß, um das Bild in der Reproduktion für mehr als eine altmodische Photographie anzusehen und Feinschmecker, um dem Original in allen seinen Qualitäten gerecht werden zu können — außer man bewundert wie bei Meissonier die unglaubliche Genauigkeit, mit der bis ins Kleinste alle Einzelheiten gegeben sind. Das ist ja auch ein Kunststandpunkt. Menzel hat mit derselben Treue und Hingabe die Piazza d'erbe in Verona und unzählige Impressionen gemalt, die seinem Malerauge auf Schritt und Tritt begegneten. Er war ganz Maler und entschuldigt sich, wenn er dem Künstler Einfluß auf die Darstellung gönnt. Sein Impressionismus war gesund, er ist damit den Nachbetern der französischen Manier weit vorausgeeilt. Vor allem hatte er noch Geschmack. Nur einmal riß ihn die naive Freude am Wahren und Wirklichen hin, Dinge, deren Wert in ihrem Adel liegt, herunterzureißen: das geschah, als er 1851 Christus unter den Schriftgelehrten malte und sich nicht genug tun konnte, die ganze für uns symbolische Szene ins Jüdische zu karikieren.*) Die modernen naturalistischen Impressionisten übertrumpften ihn zehnfach, besonders Slevogt. Sein Adam in dem Diptychon „Der Mensch" ist ein Judenjüngling, der

*) Jordan, Einschalteblatt S. 16/17.

sich übermütig mit einem entkleideten Backfisch verständigt *), und den Mythus der Danae versetzt er gar direkt in eine schmutzige Hurenwirtschaft. Da finde ich eher noch Liebermanns Simson und Delila zulässig. In jedem Falle gelangt die Malerei auf solchen Wegen zur Darstellung des gegenständlich Häßlichen und Ekelhaften.



Abb. 53. Uhde, Komm, Herr Jesu, sei unser Gast.
Mit Genehmigung des Kunstverlages Rud. Schuster, Berlin.

Wie man modern und doch ein ganzer Künstler, auch in der Wahl des Gegenständlichen sein kann, das hat schon vor zwanzig Jahren Fritz von Uhde in seinem Bilde „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast" gezeigt (s. Abb. 53). Wir sehen in die Stube eines Arbeiters, in die durch ein einziges, dem Auge des Beschauers gerade gegenüber liegendes Fenster das volle Licht des Mittags flutet. Die Mutter, die vorn gerade die

*) Pan I zu S. 200.

Schüssel auf den Tisch setzt,*) der betende Großvater durch einen Stuhl von ihr weg in die Raumtiefe zurückgeschoben, sie sind wie beschneit von dem grell einfallenden Lichte, und ein Mädchen, das über der Schulter der Mutter und gerade vor dem Fenster erscheint, ist, dem Glaubensbekenntnis des Impressionisten entsprechend, ganz verschwommen gemalt. Nur beherrscht diese eine Beobachtung nicht das ganze Bild, sondern meldet sich bescheiden an einer Nebenfigur. Christus, der eben durch die Tür eingetreten ist, und mit der Hand grüßend dem Tische zuschreitet, wird von dem in seinem Kittel mit der Mütze in der Hand ihm zugewandten Vater ehrfurchtsvoll zum Sitzen eingeladen. Beide geben, im seitlichen Streiflichte herausmodelliert, mit den Kindern dahinter, eine ähnlich reiche Raum- und Lichtfolge, wie die im Kreise Herumstehenden der rechten Seite. Ein Stuhl, der den Bildrand überschneidet, schiebt die ganze Szene in die Raumtiefe zurück.

An künstlerischer Form fehlt es also dem Bilde gewiß nicht, und doch befriedigt sich der Künstler nicht, wie Liebermann in seiner allgemein bekannten „Schusterwerkstatt", ein Virtuosenkunststück moderner Qualität und Technik in einem Abklatsch der Wirklichkeit zu geben, sondern bringt in die Darstellung des Arbeiter-Interieurs einen Zug, der auch zu solchen spricht, die von Malerei gar nichts verstehen, aber Kunst suchen, d. h. über die Alltäglichkeit hinaus in Vorstellungskreise geführt sein wollen, die ihnen jenseits von des Tages Wirklichkeit ein Idealbild des Daseins vorspiegeln. Die Vormittagsarbeit ist getan, es tritt die Ruhe des Mittags ein. Wie der Magen nach Speise, so verlangt das Gemüt nach Frieden, und den bringt die rein symbolisch gemeinte Gestalt Christi, der, selbst arm und müde, bereit ist, vorlieb zu nehmen und den sich inbrünstig seiner Nähe Freuenden wohlzutun.

*) Leider ist nicht die von mir beschriebene Redaktion des Bildes in Abb. 53 gegeben. Wenn ich den Text nicht ändere, so geschieht es, weil mir die andere Fassung besser gefällt und der Leser gut tut, sich an sie zu halten. Auch mögen Lehrer dadurch aufmerksam gemacht werden, wie vorsichtig man beim Ankauf von Photographien sein muß.

Ich denke, das ist echte Kunst in christlichem Fahrwasser. Dagegen kommen die altdeutsch kostümierten Bühnenstücke Eduard von Gebhardts u. a. nicht auf, und ebensowenig die Beuroner Mönche, die früher fromm in der Art des unvergleichlichen Fürich, aber mehr zeichnerisch und kolorierend malten, jetzt in Montecassino aber einem Suchen verfallen sind nach Effekten, die altchristlich und modern zugleich sein sollen.

Wohin ein Großer gelangt, der sich zu sehr mit dem Verstand in seine Aufgabe einbohrt, zeigt der Fall Puvis de Chavannes. So lange Puvis seine Menschen als ein Stück Natur empfand und ihnen natürlichen Boden unter die Füße gab, konnte er als großer Bahnbrecher gelten. Davon wird noch genug zu reden sein. Der Hemicycle in der Sorbonne ist für ihn zur Klippe geworden. Die Gemälde im Pantheon und in den Museen von Amiens und Lyon sind unbewußt aus der Empfindung geschaffen. Im großen Amphitheater der Sorbonne aber ist alles überlegt, mit Absicht zusammengebaut. Der von Puvis de Chavannes selbst geschriebene Text dazu zerstört vollends allen Genuß ruhigen Anschauens und zeigt, wie wohl Künstler (so einst Böcklin und jetzt Klinger) daran tun, zu schweigen.



Malerei II: Malerei für Feinschmecker.

Es ist unmodern, heute über „Komposition“ u. dgl. zu reden; damit stilisiere man die Natur, und das dürfe nicht sein. Der rein künstlerische Standpunkt ist — so heißt es in einem Vademekum für Studierende, das ich zur Charakterisierung der Anschauung des modernen Durchschnittsmalers verwerte — der koloristische, die farbige Wirkung ist es, auf die hin gemalt werde. Was sonst seit der Renaissance an Erfahrung und technischem Wissen errungen sei, wird aufgegeben; so vor allem das Zeichnen nach der Antike. Der Wert der Anatomie wird nur praktisch anerkannt, Proportionslehre ist „weit überflüssiger“, eingehender perspektivischer Unterricht für den Maler die unnützeste Zeitvergeudung, Komponierübungen zwecklos. Das koloristische Prinzip, nach dem Whistler seine ersten Akkorde anschlug, sei das allein herrschende und das Problem geworden, das gänzlich zu lösen die Aufgabe unserer Generation sei. An Stelle der Komposition trete der Motivsucher, mit dem man den Raum des Gesichtsfeldes, und zwar nicht etwa bloß in der Landschaft, begrenze. Und weiter den Inhalt anlangend: ein Bild bedarf keines solchen. Wäre nicht Böcklin, wir fänden schwerlich neben dem Vorgang aus dem Alltagsleben einen solchen rein visionärer Art als zulässig erwähnt.

Wer diese Dinge in Schultze-Naumburgs „Der Studiengang des modernen Malers“ liest, erhält die endgültige Bestätigung dafür, daß wir im andern Extrem des Kartonstils der Cornelius und Kaulbach angelangt sind, für die Gegenstand und Komposition alles war. Das „Malerische“ steht obenan,

die Form ordnet sich, heißt es, vollständig unter und die Farbe bestimmt das Motiv.

Diese Wandlung ist ganz natürlich. Hand in Hand mit der planmäßig gepredigten Mißachtung des Gegenständlichen höherer Ordnung und dem Hinweis auf die nackte Wirklichkeit mußte die Erziehung zum Virtuosentum gehen. Irgendwie mußte doch Ersatz geschaffen werden für jene Fülle von Anregungen, die seit Anbeginn der Kunst von seiten der Helden- und Gottesverehrung, der Darstellung des historischen und alltäglichen Geschehnisses ausgegangen war. Es ist wahr, die Kunst stand, solange sie den Gegenstand höherer Ordnung als Hauptzweck vor Augen hatte, zumeist im Dienste von Mächten, die mit dem Handwerk des Malers oder Bildhauers an sich nichts zu tun haben. Wenn daher die Menschheit, wie es heute der Fall ist, sich geneigt zeigt, allen idealen und historischen Besitz leichthin über Bord zu werfen, um sich eigene neue Wege zu bahnen, wird die Kunst frei und besinnt sich in solchen Zeiten des Überganges und der inneren Unruhe auf ihr Handwerk. Da sie es eigentlich niemandem recht machen, daher auf keinen ständigen Markt zählen kann, fängt sie an, sich um so mehr mit sich selbst und ihren Darstellungsmitteln zu beschäftigen. So ist es zu begreifen, wie etwa seit den siebziger Jahren — wieder von Frankreich aus — eine derart einseitig auf Technik und Qualität gerichtete Strömung entstehen konnte, daß man heute nahezu besinnungslos im Handwerk aufgeht und ganz vergißt: der Gegenstand höherer Ordnung ist auf die Dauer als Voraussetzung der Kunst nicht zu missen, und zwar deshalb, weil die subjektive Ausnutzung solcher Gegenstände die wichtigste Voraussetzung für die Erhöhung des Handwerkes zur Kunst ist.

Schuld daran, daß die Maler sich durch Jahrzehnte mit Gegenständen niederer, ja niedrigster Ordnung zufrieden geben, sind nur wir selbst; denn es ist unsere, nicht des Malers Sache, eine neue Weltanschauung zu erringen. Der Maler kann freilich, wenn die Zeit der Geburt des neuen einigen-

den Gedankens nahe ist, ihr ahnend vorauseilen, er kann das Werden in diesem Stadium fördern; vorläufig aber ist das Mittel für solche große Bewegungen immer noch die Sprache, nicht das Bild. Die Menschheit glaubt noch immer nicht — oder nicht mehr? — an den hohen Wert des Sichtbaren als Verständigungsmittel; sie hat sich zu sehr an geprägte Münzen und konventionelle Worte gewöhnt, als daß sie das unmittelbar durch das Auge vor die Seele Tretende als hinreichend überzeugend gelten ließe. Sie traut dem Auge nicht. Und auch die geistigen Führer, die Gelehrten, wissen es nicht besser, der Historiker ebensowenig wie der Philologe. Wenn die große Masse die Situation erst einmal durchschaut, dann gnade Gott all diesen künstlerisch vollkommen ungebildeten Buchstabenmenschen, die wagen, ohne Berücksichtigung dessen, was aus den Denkmälern bildender Kunst spricht, irgend über Kultur und Geschichte urteilen zu wollen. Die bildende Kunst ist eine tote Sprache geworden, und die Künstler selbst wissen gar nicht mehr, daß sie den Menschen Göttliches verkünden könnten. Sie kriechen im Mikrokosmus der Erscheinung herum und blicken nie auf zur Sonne der Ideen. Schwach und hilflos drängen sie sich zusammen, bilden Fachvereinigungen zur Erreichung von Parteizielen und lassen die neugierigen Gaffer an sich herankommen, statt Führer in der großen Bewegung nach einem Brennpunkt neuer Lebenskraft zu sein.

Es ist ja natürlich, daß der Spezialist irgendeines Faches leicht vergißt, wozu das Fach eigentlich da ist. Das trifft im allgemeinen die Gelehrten geradeso, wie die Maler und Bildhauer, die Musiker und die Dichter. Das Virtuosen- und Spezialistentum ist an der Tagesordnung, junge Leute nur bauen Weltanschauungen — freilich auch unter dem Gesichtswinkel des eigenen Faches. Im allgemeinen sitzt also jeder im Zentrum des engen Netzes, in das er sich eingesponnen hat, fängt ein, was da hereinfliegt, und läßt die Menschheit als Ganzes laufen. Wir wollen uns in diesem Absatz einige von den Spinngeweben der modernen Maler besehen.

Da ist zunächst die Gruppe der Apostel auf dem Gebiete der technischen Verfahren. Leonardo noch untermalte in Licht und Schatten und setzte die Farben auf; Velasquez entnahm seiner Palette mit demselben Pinselstrich Licht, Luft, Raum und Farbe. Der moderne Maler sucht ihm nachzukommen. Es gibt Schulen über Schulen, Manieren über Manieren, Pointellisten jeder Art — und das alles mit im Laden gekauften Farben! Böcklin hat wie Leonardo sein Leben lang über Material und Technik nachgedacht. Jedes neue Bild gab ihnen Anlaß dazu. Kam es Böcklin auf impressionistische Wirkung an, z. B. die Farbentupfen auf den Blumenbeeten vorn bei dem Alten, der in der Gartenlaube eingeschlafen ist, so waren ihm die Mittel zur Hand. Aber er rannte sich nicht in einer Manier fest, wie das die im Volksmund für Impressionisten schlechtweg geltenden Malern tun. Nicht darauf kommt es dabei an, daß ich mit der geringsten Zahl von Pinselstrichen auskomme, das läuft auf Artistenehre hinaus; sondern darauf, daß ich zwanglos imstande bin, ein Geschautes — ob mit dem äußeren oder inneren Auge geschaut, bleibt sich gleich — so lebendig wiederzugeben, daß die Vorbedingung der Kunst, auf die ihr Handwerk hinausläuft, das Treffen, die Illusion der Wirklichkeit damit überzeugend erfüllt ist.

Einen Fingerzeig gibt die Natur dem Künstler vor allem auch in der Richtung, daß sie die Technik, das Werden und die Mittel des Werdens, verbirgt, dem Auge vielmehr immer etwas äußerlich Fertiges darbietet. Auf wie vielen unserer Kunstausstellungen ist dagegen die Technik die Hauptsache, macht sich eine zynische Pinselakrobatik breit und führt so dahin, daß diese Ausstellungen mehr für technisch gebildete Sportsmen als für die freilich dünn gesäten Freunde der Kunst geschaffen scheinen.

Der bedeutendste dieser modernen Techniker und dabei ein ganzer Künstler war Segantini. Er wollte durch den Auftrag pastoser Tropfen oder Striche nebeneinander in ungemischten Pigmenten und durch das im Auge entstehende

Flimmern beim Erfassen der optisch aus der Mischung entstehenden Farbe die tief durchsichtige Höhenluft und ihr klares Eigenlicht zur Darstellung bringen. Ihm war dieses Problem Mittel zum Zweck der Befriedigung einer tiefen Sehnsucht des Gemütes nach einer Schönheit, wie sie nur der Kletterer kennt, der kühn in die Felsen steigt, um sich in luftiger Reinheit, Frische und Einsamkeit zu baden. In den meisten Fällen sind Techniken wie die Segantinis angewendet, um der Luft Körper zu geben. Das Spicken mit dem Spachtel führt zu Farbengruben, in denen sich Licht und Schatten fängt, nicht minder belebend wirkt das Durchschlagen des Leinwandgrundes zwischen den Pinselstrichen. Manches alte Bild hat erst durch die Craquelure seine rechte Qualität bekommen (z. B. das Porträt des Dirk Bouts von 1462).

Was dann die sog. Neoimpressionisten (Seurat, Signac, Pissaro u. a.) anbelangt, machen sie das Experiment, die Regenbogenfarben allein anzuwenden, so daß ein Porträt dieser Art etwa aussieht, wie wenn der Dargestellte mit bunten Konfetti bestreut wäre. Die Sache ist ja — für Fernwirkung berechnet — in Ordnung, und es mag vorkommen, daß ein Künstler gelegentlich zu derartigen Mitteln greift; wenn aber jemand jahrelang so malt, dann ist er entweder ein närrischer Manierist oder er baut auf die Dummheit des Publikums. Solche Versuche gehören nicht eigentlich auf öffentliche Kunstausstellungen, sondern sollten, wie manche Bücher der Gelehrten, lediglich im engeren Kreise der Fachmänner zirkulieren. Dadurch aber, daß die Maler und die ihnen geistesverwandten Reporter ihre Experimente dem Publikum aufdrängen, wird dieses am Wesen der Kunst irre gemacht und an der Nase herumgeführt. So entstehen dann die Feinschmecker in der „Kunst“, die über alles zu reden wissen, Ansprüche stellen und Urteile fällen, als wenn sie die Kunst in der Hosentasche hätten. Mit ihrem leeren Gerede vernichten sie, was die geistreichen Feuilletons an gesundem Empfinden noch übrig gelassen haben.

Ohne solche Gourmands könnte die moderne Malerei nicht bestehen. Ja dadurch, daß diese Mäcene gewöhnlich auch noch das nötige Geld haben, werden viele an sich tüchtige Elemente in die herrschende Moderichtung gedrängt und gehen als Persönlichkeiten zugrunde. Die Sammler technischer Witze sind die schlimmsten. Höher stehen die Gourmands, deren Geschmack nur durch Qualität gekitzelt werden kann. An sich ist eine Zeit, die bewußt auf Qualität hinarbeitet, gesund. Nur darf sie es nicht unter tendenziöser Mißachtung von Gegenstand und Inhalt tun. Sie macht dann etwas zum Zweck, was lediglich Mittel sein sollte.

Es dürfte hier der Ort sein, das, was bisher über die zum Kunstverständnis notwendigen Grundbegriffe gesagt wurde, zusammenzufassen und zugleich dem vorzuarbeiten, was nachfolgend noch hinzugefügt werden muß. Der „Gegenstand", den der letzte Abschnitt behandelte, fordert, aus der Welt der Bedeutung in die der Erscheinung übertragen, eine Gestalt als seinen Träger. Der niedere Gegenstand „Stuhl" hat ebenso seine eigene Gestalt, wie der Gegenstand höchster Ordnung, sagen wir „Goethe" oder „Der Zinsgroschen". Wie der Gegenstand dem entspricht, was dem Menschen die ihn umgebende Welt bedeutet, so die Gestalt dem, wie ihm die Natur und alles ihr parallel vom Menschen Geschaffene und Sichtbare erscheint. Dadurch, daß ich einen Gegenstand in irgendeiner Gestalt darstelle, d. h. durch den Schein die Illusion der Wirklichkeit erwecke, habe ich noch keine künstlerische Tat vollbracht. Zum Treffen gehört Fertigkeit, und die ist Sache des Handwerkes, das der „Zeichner" ebensogut wie der „Bildhauer" und „Maler" übt. Sie müssen deswegen noch keine Künstler sein. Zu dieser objektiven Darstellung muß das eigentlich Künstlerische erst hinzutreten als eine Tat, die ausschließlich in der individuellen Psyche des Künstlers wurzelt. Im Rahmen der Bedeutung muß dem Gegenstand ein ganz bestimmter rein menschlicher Ausdruck, nämlich der dem Künstler, seiner Persönlichkeit eigene Inhalt gegeben werden. Und

im Rahmen der Erscheinung muß die dargestellte Gestalt auf eine ganz bestimmte Wirkung hin, die dem Künstler eigene Form durchgearbeitet werden. So lange einer Darstellung Inhalt und Form fehlen, hat sie keinen Anspruch, für ein Kunstwerk angesehen zu werden.

Jeder von den vier Kategorien, denen der Bedeutung: Gegenstand und Inhalt, und denen der Erscheinung: Gestalt und Form, kommen bestimmte Qualitäten zu. Die Qualitäten des Gegenstandes und der Gestalt lernt man durch Leben- und Naturbeobachtung, für die bildende Kunst im besonderen auch durch das Entwerfen und organische Zeichnen kennen. Der Künstler jedoch wählt nicht einfach aus der unerschöpflichen Zahl von Eindrücken, die er empfängt, aus, sondern er opfert unter Umständen die Wahrheit um des wahrhaftigen Ausdruckes, die Wirklichkeit um der beabsichtigten Wirkung willen auf. Man sehe darauf hin nur Tizians Himmlische und irdische Liebe genauer an. Die eigentlich künstlerischen Qualitäten sind also diejenigen des ausdrucksvollen Inhaltes und der wirkungsvollen Form. Ich beschäftige mich in diesem Abschnitte nur mit den letzteren und bemerke, daß es Mode ist, sie allein im Auge zu haben, wenn Eingeweihte oder solche, die es scheinen wollen, von Qualitäten d. h. Darstellungs- oder Ausdrucksmitteln sprechen.

Was diese Qualitäten im engeren Sinne, die Probleme der Form, sind, das läßt sich dem Leser vielleicht klar machen, wenn man ihn erinnert, daß bei Darstellung einer Gestalt ja nicht nur das Figurale an sich in Betracht kommt, sondern für den mit dem Blick des Malers Sehenden zugleich auch, wie die Gestalt in Raum und Masse, Licht und Schatten, vor allem aber in der von Raum und Licht durchsetzten Farbe erscheint. Man wird sich gewiß denken können, daß es Maler gibt, die in der Natur überhaupt nur diese, sagen wir: rein optischen Voraussetzungen der Erscheinung sehen und für die Gestalt an sich im Übereifer geradezu blind werden. Solchen Leuten ist es dann freilich einerlei, ob sie einen

Helden oder ein geschlachtetes Schwein malen. Man beruft sich auf Rembrandt. Wenn der uns nur Kunststücke in Licht und Farbe vorgemacht hätte und nicht zugleich der größte Inhaltskünstler gewesen wäre, den es je gegeben hat, würden wir ihn gewiß nicht als Erzieher anerkennen.

Unter Problemen der Form versteht man also die Art der Darstellung einer gegebenen Gestalt in der Bildfläche und mit der zum Künstlerischen gehörigen Absicht einer bestimmten Wirkung. Ich muß dann die vier optischen Voraussetzungen der Erscheinung: Raum, Masse, Licht und Farbe mit dem Pinsel so zu fassen suchen, daß keine einfache Nachahmung vorliegt, weil sonst kein Bild, sondern eine Photographie, ein Panorama (ein Abguß, eine Wachsmaske) u. dgl. entsteht. Davon war schon in früheren Abschnitten gelegentlich des Ornamentes, der Bildhauerei und Adolf Hildebrands die Rede. Jetzt wird es darauf ankommen, einmal auf das Wesen dieser für den Laien eben nur durch Unterricht und Übung verständlich zu machenden Dinge einzugehen.

„Form" ist etwas anderes als „Gestalt" und „Masse". Im künstlerischen Sinne ist Form etwas Abstraktes, die Art, wie die Gestalt (die der Natur entnommene Figur) in Raum, Masse, Licht und Farbe auf der Bildfläche wirkt. In der Natur wachsen die Gestalten unbekümmert darum auf, ob sie von jemandem angesehen werden oder nicht. Im Kunstwerk dagegen müssen sie von vornherein für einen Beschauer bestimmt gegeben werden. Das ist sehr zweierlei. Der Künstler faßt die Dinge wie die Mathematik in abstrakten Größen; aber er rechnet nicht mit absoluten Zahlen und Maßen auf die Quantität hin, sondern mit der relativen Auffassung im Hinblick auf den Beschauer, d. h. mit einer eigenen, und zwar sehr beschränkten Qualität der Erscheinung.

Das wichtigste Problem der Form ist zunächst die Raumwirkung; Hildebrand hat es in seinem Büchlein „Problem der Form" überhaupt nur in diesem Sinne gefaßt. Die moderne Malerei geht der Raumillusion mit der allergrößten Kühnheit

zu Leibe. Der Laie glaubt, dazu müßte man Perspektive lernen und damit sei die Raumfrage erledigt. So einfach liegt die Sache nicht. Der Maler muß sehen, nicht nur konstruieren können. Die wichtigsten Mittel: Deckung, Überschneidung, Verkürzung müssen, in Licht und Farbe erschaut, durch Luft gehoben werden, sonst wirken sie nicht überzeugend. Auf solche Erfahrungen geht zurück, wenn Schultze-Naumburg gegen Perspektive, Anatomie u. dgl. wettert. Sicher ist, daß zur Darstellung des nackten Menschen nicht unbedingt anatomische Kenntnis, zur richtigen Proportion nicht unumgänglich die Kenntnis der natürlichen Verhältnisse erforderlich ist, daß man vielmehr mit dem Auge allein richtig sehen und im Wege einer geschickten Hand richtig darstellen kann. Aber das gilt eben nur für außergewöhnlich Begabte und auch da nur für den glücklichen Einzelfall, darf nicht für den Durchschnitt zur Regel gemacht werden. Der moderne Impressionismus hat auch da instinktiv zwar nach dem vom Standpunkte des Handwerkes Höchsten gegriffen, bleibt aber nur zu oft in kleinlicher Auffassung des Problems stecken. An sich verlangt der Impressionismus eine so intensive Einheit von Raum, Licht und Farbe, daß seine Forderungen erfüllen, heißt, ein virtuoses Talent sein. Und das ist als Durchschnittsleistung zu hoch, dabei wird das Künstlerische aufgerieben. — Es hat schon einmal eine Zeit mit gleichen Zielen gegeben, am Ausgang der griechischen Kunst, als man durch die enkaustische Technik befähigt war, sich ähnlich schwierige Aufgaben zu stellen. Wir können diese Tatsache nicht so sehr an den im trockenen Sande Ägyptens gefundenen Mumienporträts, als vielmehr an Reliefs der ersten römischen Kaiserzeit nachweisen. Und auch für diese Epoche ist bezeichnend, daß gleichzeitig fast der Einbruch des persischen Orients erfolgte, ähnlich wie in unserer Zeit die japanische Hochflut, d. h. daß an Stelle der malerischen Auffassung im Raume die dekorative in der Fläche getreten ist. Wir kommen darauf noch zurück.

Auf die Komposition der M a s s e, worunter ich die Ge-

samtheit aller Gestalten in ihrem Volumen, auf der Fläche gesehen, verstehe, nimmt unsere Malerei nicht viel Rücksicht aus einem sehr einfachen Grunde: weil sie in der Raumlicht-skizze stecken bleibt und nie an monumentale Wirkung, d. h. eine solche im Großen denkt. Der Impressionismus ist intime Kunst, er hat nichts mit dem Großzügig-Dekorativen zu tun, wie es Böcklin so wunderbar in den pompejanischen Gemälden und in den Stanzenbildern Raphaels verwirklicht fand. Wir haben gesehen, daß der moderne Monumentalbau und die Denkmalkunst wieder in die vergessene Bahn der Wirkung durch das Massige einlenken; in der Malerei sind die Beispiele dafür naturgemäß seltener und heute fast nicht aufzutreiben. Wenn ich von dem Gebiete der dekorativen Landschaft absehe und frage, gibt es einen modernen Künstler, der mit Vorliebe durch auffallende Massenschiebungen in seinen Tafelbildern wirkt, so weiß ich eigentlich keinen von Bedeutung zu nennen. Die Renaissance baute ihre Masse im Dreieck auf; Raphaëls Madonna im Grünen gibt den Typus. Das Barock ließ die Masse in der Diagonale aufrauschen. Die moderne Kunst ist durch die Landschaft vom architektonischen Gruppenbau völlig abgedrängt worden, sie löst alle Masse malerisch nach freien Rhythmen im Raum auf. Davon später. Immerhin wird man auch in guten modernen Bildern Spuren davon finden, daß der Künstler die Masse zusammenzuhalten sucht und ihre Wirkung durch möglichste Beruhigung der angeschlagenen Richtungen, wie etwa Parallelführung der Gliedmaßen, Zusammenschluß durch schöne Linien und Benützung des Maßstabes der Lot- und Wagrechten beruhigt. Die besten Beispiele in dieser Hinsicht findet man immer bei Hans Thoma.

Ich möchte empfehlen, daraufhin schon in unteren Schulklassen des Künstlers Darstellung Großmutter und Enkel (s. Abb. 54) durchzunehmen. Der Gegenstand wird die Kinder fesseln: die Großmutter nimmt den Enkel in einer Gartenecke stramm vor die Bibel; Wort für Wort muß er die Stelle auf-

sagen. Man frage doch die Kinder, bevor das Bild gezeigt wird, wie dergleichen dargestellt werden könne. In welcher Anordnung von Frau und Knabe, in welcher Umgebung? Und dann erst zeige man Thomas Lösung und bespreche 1. die Raumbildung: wie der Knabe steif aufrecht ganz vorn an der Bildfläche und in der Ecke sitzt, wie daher von ihm aus Tiefenwerte abzuschätzen sind; wie die Großmutter durch ihr schräges Sitzen den Raum einem Keil gleich zurücktreibt. Wir tasten alle diese Raumbewegung an der Hand der Überschneidungen und Verkürzungen ab. Der Vordergrund wird begrenzt durch den Zaun, dahinter, weit zurückspringend — man beachte die sich verschneidenden Höhenlinien — die gebirgige Landschaft. Dann kommt 2. die Anordnung der Masse, die, im Gegensatz zu dem nach der Tiefe gehenden Raume, ausschließlich nach ihrer dekorativen Wirkung in der Fläche beurteilt wird und auch nichts damit zu tun hat, was die dargestellten Körper gegen=



Abb. 54. Thoma, Großmutter und Enkel.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

ständlich bedeuten. Das auffälligste Merkmal bewußter Massenanordnung ist in der vorliegenden Darstellung die Parallelführung des in eine Gerade auseinandergeschlagenen Buches mit dem Zaun und dem Höhenrücken oben, dem Knie und der rechten Hand des Knaben unten. Das ist die Richtungsdominante, die man in ihrer Staffelung nach rückwärts zugleich als Tiefenwert empfindet. Sie scheint sich nach oben immer mehr der Wagrechten zu nähern; als fester Halt dient ihr die wuchtig im Oberleib des Knaben und dem Baum hingesetzte Lotrechte, die in der streng aufrecht dasitzenden Großmutter nochmals anklingt. Man beachte dann auch, wie sich die beiden Figuren durch die quer auf die Dominante gestellte Richtungskorrespondenz der Köpfe und Arme zusammenschließen und ein ganz festes Massengefüge inmitten des reich entwickelten Raumes bilden. Außerdem wächst die Großmutter als geschlossenes Dreieck hinter dem ihr vorgelagerten Enkel auf. Ist das alles Zufall oder geistvolle Berechnung? Man muß, was ich vorgeführt habe, den Schülern mundgerecht machen und kann dann sehr früh darauf hinwirken, daß die heranwachsende Jugend beizeiten lernt, über den an sich unkünstlerischen Gegenstand hinwegzublicken. Die Schule muß, will sie das Schauen wecken, Kunstwerke nicht nur zur Illustration des im Griechischen vorgebrachten Mythus oder einer historischen Episode heranziehen, sondern sie muß gerade darauf hinarbeiten, den Kindern begreiflich zu machen, daß die Kunst erst hinter der Maske des Gegenständlichen anfängt. Auf den Inhalt komme ich später zu sprechen.

An Thomas Großmutter und Enkel läßt sich sehr gut auch deutlich machen, was das heißt, in Licht und Schatten komponieren. Welche Tageszeit es ist, woher das Licht einfällt, das sind nur Vorfragen. Auch das Licht trägt, wie indirekt die Anordnung der Masse, zur Aufklärung der räumlichen Schiebungen bei. (Man betrachte daraufhin auch S. 173 nochmals Uhdes Arbeiterbild). Wichtiger fast sind bei Thoma seine dekorativen Werke, wie z. B. im Vordergrunde die

hellen Stellen an Gesicht, Armen und Ärmeln verteilt und absichtlich auffällig gemacht sind. Das Gesicht des Knaben hebt sich in scharfem Umriß von dem dunklen Busch ab. Wir kommen auf diese Dinge später bei der Landschaft zurück.

Thoma ist kein Moderner. Inmitten luxuriöser Feinschmeckerei teilt er trocken Brot aus, ist ein kerniger Bauer geblieben in all der nervösen Raffiniertheit seiner Zeit. Ich habe durch ihn nur anschaulich in die Grundzüge der Probleme einführen wollen, die uns hier beschäftigen. Der Laie wird in seinem einfachen Genrebild ursprünglich kaum viel von den Formproblemen, der „Komposition" bemerkt haben; sie stehen eben alle im Dienste von Gegenstand und Inhalt. Die moderne Kunst dagegen hat oft lediglich diese formalen Werte zusammen mit einer faszinierenden Illusion der Wirklichkeit im Auge und ist damit an den Rand eines Abgrundes gekommen. Denn alle Form und Illusion darf nur Mittel des Ausdruckes sein, wenn es sich um Kunst, nicht um ihre Vorstadien handelt: um die Malerei als Handwerk, das Virtuosentum oder Dilettantismus.

Auf dem Gebiete von Licht, Schatten und Luft hat man seit 1870 ca. allem Hergebrachten den Garaus machen wollen. Die Beleuchtung war nicht mehr dazu da, die Gestalten zu modellieren oder den Raum im Helldunkel unergründlich erscheinen zu lassen, auch die dekorative Absicht von Auffälligkeit und Durchsetzung strenger Massenanordnung durch entgegenwirkende Lichtflecken trat ganz zurück. Man warf die Ateliers mit zerstreutem Nordlicht zum alten Gerümpel, zog hinaus ins Freie und stellte die Gestalten in blendendes Sonnenlicht, verwarf alle schwarzen Schatten, schimpfte auf die braune Sauce, in der die alten Bilder schwämmen, und ließ nur den als echten Maler gelten, der einen Eid darauf leistete, daß es kein Schwarz und kein Weiß gäbe. Man sah nur Farben; der Raum, die Luft, alles war Farbe. Man malte für die Nahsicht auf Ausstellungen und im Zimmer Bilder, die mindestens auf Schußweite und im Freien bei voller Sonne

hätten angesehen werden müssen, um in den für das Auge erträglichen Abstand und die richtige Umgebung zu kommen. Spangrüne Krautfelder ohne dämpfende Zwischenluft waren an der Tagesordnung, die Künstler spotteten der Natur, suchten sie im Wetteifer zu übertrumpfen. Diese Strömung des Pleinairismus war der wirkliche künstlerische Tiefstand des XIX. Jahrhunderts, nicht die Zeit des Cornelius mit ihrer Verleugnung der Raumfarbe. Die Maler glaubten Künstler zu sein, wenn sie uns illusionistische Kunststücke vormachten, die das Auge im weiten Felde der Natur erfrischen, in den Innenraum gebannt aber beleidigen. Helmholtz schon hat im Anschluß an Fechner diesem Unverstand scharf heimgeleuchtet: nicht darauf komme es an, daß der Maler die Lichtstärken der Natur treffe — das könne er gar nicht —, sondern darauf, daß er seinen Farben das gleiche Verhältnis der Helligkeit gebe, das sie in der Wirklichkeit besitzen. Kinder und Primitive kopieren Lokalfarbe auf Lokalfarbe, sie vergessen, daß die Bildfläche ein anderes Medium als die Luft ist, und es auf das Treffen der gleichen Lichtwirkung unter ganz anderen Voraussetzungen ankommt.

Heute ist die Freilichtmalerei auf ihre richtigen Grenzen zurückgeführt. Man freut sich an der Helligkeit der Farben im Halbschatten duftiger Haine und weiß auch mit den damit verbundenen Effekten hauszuhalten. Böcklin hat schon 1859 bei der Ausstellung seines Pan im Schilf in München Aufsehen erregt mit Sonnenflecken, die er durch das Laub auf die im Halbschatten sitzende Figur fallen ließ. In den letzten Jahren konnte man Bilder ähnlicher Art in solchen Übertreibungen sehen, daß die Landschaften auf den ersten Blick den Eindruck eines Tiger- oder Pantherfelles machten. Heute dagegen verwendet man solche Phänomene in dekorativer Absicht (davon wird noch zu reden sein), oder man nützt die Zufälligkeiten aus, wo sie am Platze sind und den Ausdruck steigern. — An dieser Stelle ist auch die schon von Velasquez gemachte Beobachtung zu erwähnen, daß die Gestalten verschwommen er-

scheinen, wenn sie gegen einen hellen, lichtstrahlenden Grund gestellt sind. Man betrachte nochmals Millets Angelus (s. Abb. 52); die Köpfe sind ganz unscharf, man urteilt nur nach der aus der Silhouette deutlich werdenden Haltung. Ähnlich in Uhdes Arbeiterbild. Bei Millet und in Velasquez Spinnerinnen macht dieses Motiv eine vorzügliche Wirkung. Heute werden Studien dieser Art als Bilder auf Ausstellungen gebracht und so dem Publikum angeboten, was besser in den Mappen bliebe. — Spezialisten in Licht und Schatten gibt es heute eine ganze Anzahl. Ich erwähne nur noch den Franzosen Eugène Carrière, weil bei ihm Qualität und Inhalt zur Einheit werden. Seine Bilder gleichen Untermalungen Leonardos in Braun, es sind Impressionen im Nebel, Züge, die man im Vorübergehen um ihrer stillen Melancholie willen im Gedächtnis behalten hat. Sein Hauptwerk freilich, der Zuschauerraum des Volkstheaters von Belleville, verwirrt etwas, weil es in einer Fernsicht gibt, was man nur in Nahsicht erfassen kann.

Das weitaus wichtigste, eigentlich moderne Formproblem steckt in der Farbe. Man sieht die anderen optischen Qualitäten, Raum und Licht besonders, lediglich durch das Medium der Farbe — gewiß im Rahmen der Malerei die höchstwertige Auffassung dieser Qualitäten. Ständen die modernen Maler im Dienste der Kunst, wären sie selbst bedeutendere Menschen, dann könnten sie sich kühn neben die Größten aller Zeiten stellen. Leider aber bleibt es beim Exerzieren und Manövrieren, der Drill ist die Hauptsache. Und davon hätten unsere Maler allmählich im Überfluß. Der ewige Friede hat sie übersatt gemacht, und sie denken, glaube ich, gar nicht mehr daran, daß, was sie leisten, nur die Vorbereitung für den Ernstfall ist, wo man die Waffen wie selbstverständlich gebraucht und an höhere Ziele denkt.

Wer erinnert sich nicht der unzähligen Farbenspielereien, die uns in den letzten Jahren vorgesetzt wurden: wie der Menschenleib in seiner natürlichen, von Tizian vergötterten

Farbenpracht entstellt wurde durch allerhand Reflexe, die ihn grün und gelb erscheinen ließen, wie der Schnee durchaus violett gemalt sein mußte und die Baumstämme rot oder grün, nur nicht braun oder grau sein durften. Wie dann diese Art, zu sehen, bis in die Schulen durchsickerte und jeder „Lichtwark" der ersten besten Volksschule glaubte, etwas für die „Kunst" getan zu haben, wenn er den Kindern diese Phänomene erklärte, den violetten Schnee natürlich ganz besonders feierlich in Anlehnung an Goethe. Was haben alle diese Dinge in Wahrheit mit der Kunst zu tun? Es ist ja ganz interessant, wenn uns Besnard einmal zeigt, unter welchen Lichtverhältnissen ein Pferd grell violett erscheinen kann; nur zum ständigen Programm dürfen solche Dinge nicht werden, aus der Kunst wird sonst nur zu leicht Künstelei. Dem Maler kann dergleichen vorübergehend beim Studium Selbstzweck sein; sobald er als Künstler schaffen will, tritt es als Mittel in zweite Reihe. Es ist schwer, von diesen Strömungen der modernen Kunst in Abbildungen eine Vorstellung zu geben. Dazu gehören die farbigen Originale. Man behalte daher das Gesagte beim Besuche von Ausstellungen im Auge.

Ich fürchte, die moderne unter dem Schlagwort „künstlerische Erziehung" gehende Strömung wird die heranwachsende Jugend eher für die Schätzung solcher Naturspiele in malerischer Darstellung als für die Kunst erziehen. „Wer z. B. nicht selbst beobachtet hat, daß sich in der Natur die Farbe der Schatten je nach dem Stande der Sonne verändert, z. B. abends unter gewissen Bedingungen vollkommen blau oder violett wird, der kann natürlich eine moderne koloristisch empfundene Landschaft, die diese Erscheinung zeigt, nicht genießen." Das ist gewiß vollkommen richtig. Ich möchte nur, daß von dieser einen Richtung in der Betätigung unserer Maler nicht zu viel Aufhebens gemacht wird. Auch gibt es viele Menschen, die solche Darstellungen nur genießen können, wenn sie mit u n bewußt von der Natur gewonnenen Eindrücken zusammentreffen. Das bewußte Erfassen zerstört in Religion

und Liebe, wie in der Kunst leicht die Tiefe und lenkt aus dem künstlerischen in das wissenschaftliche Fahrwasser.

Die heute herrschende Richtung, wonach die Maler wie die Gelehrten mehr für den engen Kreis der Fachgenossen arbeiten, statt verständlich für alle Welt zu schaffen, bezeichnet man gern mit dem Schlagwort „l'art pour l'art“, die Kunst um der Kunst, nicht um eines Nebenzweckes willen, wofür neben dem Gegenstand vor allem auch der Inhalt angesehen wird. Nach meiner Überzeugung heißt das, der Kunst den gesunden Boden entziehen, den Künstler im Maler oder Bildhauer, oder was er sonst von Handwerk sein mag, aufgehen lassen. Damit ist die Kunst eine Sache geschickter, aber im übrigen gewöhnlicher Menschen geworden.

Die Jahrhundertausstellung Berlin 1906 hat gezeigt, daß die von Meier-Gräfe u. a. vertretene moderne Großfirma der Malerei, die französische Richtung Liebermann & Ko., das ganze XIX. Jahrhundert abseits vom Akademischen und bescheiden im Rahmen von Gegenstand und Inhalt geblüht hat. Das Wunderbarste, Menzels im Morgenwind flatternde Gardine (s. Abb. 55), schlägt alle Liebermanns zu schanden, aus einem sehr einfachen Grunde: Liebermann sieht mit scharfem Verstande, Menzel zugleich aus warmem Gemüt heraus. Dargestellt ist eine Zimmerecke. Neben einem hohen Wandspiegel, in dem nach Art von Velasquez' Meninas und Jan van Eycks Arnolfini-Brautbild sich das bequeme Sofa spiegelt, von dem aus der Künstler die Fata Morgana eines prachtvollen Morgens im engen Kämmerlein genoß, sieht man eine offene Balkontüre und eine Gardine darüber, nichts weiter. Aber wie in Schwinds Morgenstunde und den verwandten Bildern der Friedrich und Kersting geht dem Beschauer das Herz auf für all den Zauber, der in diesem bescheidenen Motiv auf die Bildfläche gebannt ist. Man sieht, wie die Sonne schräg über den Stuhl nach vorn fällt und dadurch die prächtigste Tiefenillusion entsteht. Die Tür selbst ist offen, der Morgenwind bläht die Gardine herüber nach dem Fußteppich, der wahr-



Abb. 55. Menzel, Gardine im Morgenwind.
(Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. München.)

scheinlich vor dem Bett liegend zu denken ist. Der Künstler ist aufgestanden, hat die Tür geöffnet und der Jubel seiner sieg-reich glücklichen Natur strömt ihm launig in den Pinsel, mit dem er das massige Weiß der Gardine aufträgt und die Sonnen-flecken im Türrahmen dahinter malt. Das ist das Geheimnis: der Gegenstand kann noch so gering und aus dem Einerlei,

ja dem Schmutz des Tages aufgehoben sein; was der Künstler an Inhalt hereinlegt, darauf kommt es an, das macht die Kunst. Gemälde ohne diese die Seele des Künstlers wiederstrahlende Schönheit sind wie Menschen ohne Gesundheit. Bevor ich auf dieses wichtige Problem näher eingehe, muß das Hauptgebiet der modernen Malerei, die Landschaft, in Kürze vorgenommen werden.

Hier sei nur noch mit Bezug auf die S. 181 f. gemachte Scheidung von künstlerischen Kategorien darauf verwiesen, daß wir Gegenstand und Inhalt, Gestalt und Form natürlich nur trennen, um uns klar über Kunst und Kunstwerke auseinandersetzen zu können. In Wirklichkeit fluten sie beim künstlerischen Schaffen durcheinander und sind oft auf das engste ineinander verschlungen.



Malerei III: Landschaft.

Es ist nicht lang her, da sah man beim Besuch von Kunstausstellungen nichts als Landschaften. Saal auf Saal war damit angefüllt, kaum daß einmal ein Porträt Abwechselung in die endlose Reihe brachte. Vor allem fehlte die menschliche Gestalt fast vollständig. Tauchte aber doch einmal irgendwo ein nacktes Menschenkind auf, dann war es gewiß wie ein Stück Landschaft behandelt und durch die Licht-, Luft- und Farbenmanie derart entstellt, daß von der Gestalt an sich nicht viel übrig blieb. Das ist schließlich nichts völlig Neues. Der Anthropomorphismus der hellenischen Kunst, durch die Renaissance auch im Norden heimisch gemacht, wurde durch die Holländer längst überwunden. Den Griechen galt der schöne Leib als die Hauptsache. In ihren Händen blieb die Landschaft Hintergrund, war nur wie auf der Bühne dazu da, der vorzüglich durchmodellierten Gestalt des Menschen als Unterlage zu dienen. Die Gotik hatte schon bei Einführung ihres Ornamentes in die Baukunst eine auffallende Vorliebe für die Pflanzenwelt gezeigt; es ist daher nicht verwunderlich, daß, nachdem die monumentale Kunst sich in ihren Aufgaben erschöpft hatte, im XV. Jahrhundert ihr Ausläufer, die altniederländische Malerei, bald soweit war, über der Natur den Menschen zu vergessen. Trotzdem bleibt er zum mindesten Staffage, und es ist oft recht drollig, wie die alten Benennungen mit den Bildern kontrastieren. So finde z. B. einer in der Schneelandschaft des Bauernbreughel in Wien den Bethlehemitischen Kindermord heraus. Erst für die Holländer des XVII. Jahrhunderts, für die Ruisdael und Hob-

dema ist die Landschaft Landschaft und bedarf keiner Staffage. An diese Großen wird man die Engländer der beiden letzten Jahrhunderte, Gainsborough an der Spitze, anzureihen haben. Die eigentlich deutsche Landschaft schließt weder an die einen, noch an die andern unmittelbar an; sie hat einen recht sonderbaren Umweg eingeschlagen.

Die deutsche Landschaftsmalerei ist in Rom geboren. Gaspard Poussin und Goethe standen an ihrer Wiege, der Klassizismus zog sie groß, die Romantik hat sie in das spezifisch deutsche Fahrwasser gelenkt. Undankbar und leichtfertig aber, wie die Modernen sind, haben sie diesen Schatz — von dem ausführlicher in dem Abschnitt über den Inhalt zu reden sein wird — ohne jedes Bedenken über Bord geworfen und sind, wie in so vielem, Nachbeter des Französischen geworden. Der Unterschied zwischen der eigentlich deutschen und der jetzt herrschenden französischen Art ist, daß die großen deutschen Landschafter mit Preller und Böcklin an der Spitze „Kopfmaler" gewesen sind, d. h. die Landschaft nach Bildern gestalteten, die ganz in ihrer Seele entstanden waren, die impressionistischen Franzosen dagegen keinen Pinselstrich machen, ohne die Natur schwarz auf weiß vor Augen zu haben. Heute glaubt man auch in Deutschland, Landschaften müßten die Illusion der Wirklichkeit geben, und es läge Kunst genug darin, was das Auge sieht und wie es die Außendinge sieht, mit dem Pinsel auf die Leinwand zu bringen. Es ist diese Richtung, die als die eigentlich moderne gelten kann.

Die Landschaft scheint im allgemeinen erst dann aufzutreten, wenn die Zivilisation in ihrer Entwicklung bei Großstädten angelangt ist, die Menschen, zwischen öden Mauern eingepfercht, ohne Luft und Sonnenschein beisammenhocken und gebunden durch eine Unzahl gesellschaftlicher Verpflichtungen, sich gegenseitig lästig werden. Dann entsteht, und zwar bei den Besten zuerst, eine unbezwingbare Sehnsucht nach Freiheit und Einsamkeit in der großen Natur, nach der Wüste oder dem Grünen, nach Wiesen und Wäldern, Tälern

und Höhen. Wir können jetzt bereits eine ganze Reihe von Tatsachen anführen, die sich zu Belegen für diese Anschauung verwenden lassen. Die große brahmanische Kultur in Indien läuft so aus und treibt in Buddha ihre letzte große Blüte; sie mag nicht ohne Einfluß geblieben sein auf die spätrömische Zeit, als die Übersättigten der großen Metropolen des Orients weltflüchtig wurden und sich in die Wüste oder das Gebirge zurückzogen, Einsiedler wurden und Klöster gründeten. Der ägyptische Mönch, das Zerrbild dieser Weltflucht der Gebildeten, kann also ebensogut als eine Art Kehrseite der Großstadt gelten wie der moderne Landschafter. In London zuerst, dann in Paris, setzt die Bewegung ein. Die Maler ziehen sich anfangs in die nächste Umgebung der Großstadt zurück, dann gehen sie weiter hinaus, schließlich gründen sie Kolonien. Die berühmteste ist die von Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau, das Vorbild für die unzähligen Malervillegiaturen, die man jetzt überall findet. Ich nenne nur die beiden bekanntesten Schulen, Dachau bei München und Worpswede bei Bremen.

Heute ist man, wie gesagt, auch in Deutschland so weit, daß an Stelle der, die erste Hälfte des XIX. Jahrhunderts kennzeichnenden Vorherrschaft der figürlichen Kunst, die Landschaft getreten ist. Schultze-Naumburg gibt dafür in seinem „Studiengang des modernen Malers" einen typischen Beleg. So oft er von der Kunst im allgemeinen spricht, kommen zunächst kurz die Grundsätze heraus, die Max Klinger in „Malerei und Zeichnung" ausgesprochen hat: das Zeichnen nach dem menschlichen Körper sei die Basis, von der aus sich jeder Stil entwickle, und das Alpha und Omega einer jeden Kunstepoche. Mit diesen Worten ist aber auch erschöpft, was der Lehrer seinen Schülern über das Studium des menschlichen Körpers zu sagen hat; eine halbe Seite genügt dafür. Und auch da, wo es sich um das Malen selbst handelt, wird die Figur rasch abgemacht: „Naturgemäß bildet das organische Wesen, der Mensch, ein Problem, das zunächst durch seine Form

weit mehr zeichnerisch reizt als" — und nun erst erwärmt sich der Autor — „die Landschaft, bei welcher die Farbenstimmung meist so viel wie alles ist und deshalb die Grundlage zu unserer modernen Farbenanschauung gegeben hat." Damit ist das Eis gebrochen und der Rede Strom über Valeurs u. a. findet auf zehn Seiten kaum Genüge. Dasselbe wiederholt sich in den Auslassungen über die einzelnen Zweige der Malerei. Die Basis aller Kunst sei das Porträt. Die moderne Kunst stelle in erste Linie die Stimmungsähnlichkeit, das für das Individuum richtig empfundene Milieu — ein Begriff, den erst das landschaftliche Empfinden gezeitigt hat — das seelische Fluidum, von dem die Farbe rede. „Schummerige Stimmung", „Rieseln des Lichtes", „Whistler" sind die Schlagworte, die sich hier so gut wie beim Stillleben wiederholen, zu dem das Porträt überleite. Dann kommt wieder als Hauptsache die Landschaft daran, und diese erst führt — zum Figurenbilde: die Landschaft „bevölkert sich; in die Wiesen ziehen die Hirten, in die Felder die Landleute ein, in den Gärten wird gearbeitet, Kinder bevölkern die Fluren — dort die Arbeit, hier die Idylle. Sie setzen sich fort in den Wohnungen der Armen und Reichen, der eleganten Frau, der Gesellschaft, auf den Straßen und in den Hütten der Proletarier. Und von dem Körperlichen löst sich das Geistige los; die Formen werden Symbole, das Reich des Übernatürlichen öffnet sich." So ist die Landschaft, nicht, wie Klinger will, die menschliche Gestalt, der Schlüssel alles Übrigen.

Das Bevorzugen der Landschaft hat denn nun auch ganz neue Grundsätze im Anordnen der Bilder gezeitigt. Man spricht jetzt nicht vom Komponieren, die Schlagworte sind neben Pleinair und Impressionismus vor allem das „Begrenzen im Raum". „In Zeiten akademischer Kunstregeln galt die erste Arbeit zu einem Bilde der Komposition, dem Aufbau des Bildes. Man nahm einen Raum und komponierte da hinein den Aufbau. Darin steckte noch ein Stück Vermächtnis des Klassizismus, in dem die Plastik die Malerei ins Schlepptau

genommen." Heute, schreibt Schultze-Naumburg, ist das anders, die Hauptsache ist, wie man den Raum des Gesichtsfeldes begrenzt. „Denn nicht nur in Farbe und Zeichnung beweist uns die Natur, daß sie es doch am schönsten kann, sondern auch in der Komposition zeigt sie, daß sie uns über, und wir tun am besten, uns auch bei dieser allein auf die Natur zu berufen." Gewiß, auf die Natur berufen kann man sich wohl, aber nachahmen soll man sie nicht. Kunst ist Ausdruck, die Natur aber nur ein Vehikel, ihn zu erreichen.

Schultze schreibt für Maler, nicht für angehende Künstler. Er sucht den Tausenden von Leuten, die um jeden Preis Farben auf die Leinwand bringen müssen, eine Eselsbrücke zu schlagen. Es handelt sich hier nicht darum, die großen Verdienste Schultze-Naumburgs irgendwie in Zweifel zu ziehen; aber das Heer der Kunstdilettanten und Malvirtuosen muß daran erinnert werden, daß dieser Weg eben nur der Studiengang des modernen Malers ist, nicht etwa zu Schöpfungen führt, die unmittelbar etwas mit der Kunst zu tun haben. Das Üben vor der Natur ist notwendig, es darf nie aufgegeben werden. Aber sein Wert ist derselbe, wie der des von Schultze-Naumburg so sehr verworfenen Studiums der Perspektive und Anatomie, d. h. es soll zu jenem bewußten Können hinleiten, ohne das der Unbegabte überhaupt nicht und auch der Größte auf die Dauer kaum auskommt. Das Können an sich ist Voraussetzung. Ebenso ist es mit dem Komponieren. Das wirkungsvolle Begrenzen des Gesichtsfeldes kann nur der vornehmen, der weiß, was er inhaltlich will, der Künstler, nicht der Maler. Vor der Natur kann das freilich geübt werden. Aber künstlerisch anwenden kann es nur einer, der mehr ist als ein geschickter Maler. Auf die ausdrucksvolle Wirkung kommt es in der Kunst an, nicht auf den Wettstreit mit der Natur. Alle Modelle sind nur Mittel zur organischen Füllung ideeller Rahmen; diese müssen latent da sein, will man nicht den Zufall zum Meister machen.

Ich nehme als Beispiel ausdrucksvoller Begrenzung des

Gesichtsfeldes Thomas „Dämmerung im Buchenwald“ (Abb. 56), von der schon S. 101 die Rede war. Erwähnte ich dort die Darstellung des flötenden Pan in einer Landschaft, die seine Stimmung getreu wie ein Echo wiederklingen läßt, so interessiert jetzt, wie der optische Ausdruck für diesen Inhalt gefunden wurde. Man betrachte den Ausschnitt des Waldbodens im Vordergrunde, die Wurzel als Raumschieber ganz links in



Abb. 56. Hans Thoma, Dämmerung im Buchenwald.
(Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.)

der Ecke und parallel dazu die Waldgrenze rechts hinten, dazwischen in Hintereinander, Überschneidung und Deckung räumlich wirksam die Stämme, vom mächtigen Mittelbaum links dicht geschlossen als dunkler Hintergrund für den hell beleuchteten bocksfüßigen Hirten, rechts in Lotrechten sich öffnend für den Reiter, an dem vorüber das Auge sich aus dem Dunkel in die sonnige Tiefe der Waldwiese hineintastet, das Ganze für diese kontrastreiche Symmetrie als Breitbild voll räum-

licher und rhythmisch wirksamer Werte komponiert. Der Beschauer gewinnt aus all dieser feinen künstlerischen Überlegung den Eindruck der Ruhe des breit vor ihm erscheinenden Waldes, die abgeschnittenen Vertikalen halten ihn im Dunkel des Waldinnern gebannt. (Vgl. damit Dürers Marienleben u. a.)

Das Begrenzen des Gesichtsfeldes ist nur eines von unzähligen Wirkungsmitteln. Es mag seine besondere Bedeutung in der Landschaftsmalerei haben, weil mit dieser dem auf Antike und Plastik beruhenden Akademischen ein Etwas entgegengetreten ist, das man bis dahin nicht kannte: das Komponieren nach freien Rhythmen. Ich kann den Aufbau der Masse nach dem Renaissance- und Barockschema lehren, er bewegt sich immer in bestimmten, in der Baukunst und der menschlichen Figur wurzelnden Grenzen. Die moderne, auf der Landschaft beruhende Empfindung aber führt in ein Land unbegrenzter Möglichkeiten, wovon ich mit dem Motivsucher in der Hand und dem Begrenzen des Bildfeldes gut eine Vorstellung geben kann. Der Schüler soll nur wissen, daß sich solche Dinge nicht mechanisch nach der Natur erledigen lassen. Freie Rhythmen sind Stimmungsrhythmen und setzen eine große künstlerische und auch rein menschlich bedeutungsvolle Begabung voraus. Der „Maler" kann nach dem Rezept eines Künstlers arbeiten, allein wird er mit solchen Dingen nie fertig.

Böcklin komponiert von Bild zu Bild neu, er leidet oder jubelt aus tiefstem Gemüt heraus, und das macht den Rhythmus, den er mittelst der Landschaft in anschauliche Form umsetzt. Wenn es seine Stimmung fordert, komponiert er auch akademisch. So ist das Feierliche der Toteninsel, wie er selbst sagt, durch strenge Symmetrie erreicht. Die modernen Malschulen haben allerhand Rezepte für ihre scheinbar freien Stimmungsrhythmen, so z. B. den goldenen Schnitt in irgendeiner Richtung, sagen wir der Diagonale, angewendet: ein massiger Baum wirkt auffällig, auch wenn er in der Mitte steht; aber er tut das in moderner Art, wenn er im goldenen Schnitt der Diagonale oben angebracht ist. Was dabei herauskommt, sind

nur leider keine Böcklinschen Landschaften, in denen die freien Rhythmen das Gemüt im tiefsten erwärmen, sondern dekorative Landschaften, die ausschließlich an den Schönheitssinn appellieren.

Und diese moderne Art von Landschaftern, die Dekorateure, arbeiten gern auch noch mit einem zweiten Wirkungsmittel; es gehört der Qualität von Licht und Schatten an. Hauptvertreter sind Leistikow und die Dachauer Schule.

Bei dieser Art von Komposition handelt es sich nicht so sehr um positive, als um negative Auffälligkeit, d. h. nicht die Figuren selbst, Bäume, Gebäude, Menschen usf. kommen in Betracht, sondern der leere Raum zwischen ihnen. Darauf wurde schon oben beim Mäher von Meunier (s. Abb. 43) hingedeutet. Gemeint sind die hellen Flecken, die zwischen den dunklen Armen und Beinen übrig bleiben. Es hat Zeiten gegeben, in denen der sog. horror vacui die Bildner dazu trieb, solche Reste ganz zu vermeiden und die Bildfläche zum Platzen voll mit Figuren zu stopfen. Ich erinnere an antike und christliche Sarkophagreliefs und die Kanzeln des Nicola Pisano. Heute sucht man solche Raumreste zwischen den Figuren absichtlich zu gewinnen und rechnet von vornherein mit ihrem dekorativen Effekt. Ich nehme ein ganz manieriertes Beispiel, Abb. 57, eine „Landschaft" von Leistikow. Der Wald hat nicht mehr organische Gestalt, er ist ganz als kristallinische Masse zurechtgeschnitten: positive Auffälligkeit. Zwischen den beiden dunklen Laubmassen über dem Hause bleibt ein greller Zickzackfleck hell übrig: negative Auffälligkeit. Im gegebenen Fall ist alles auf die Spitze getrieben, es gibt aber von Leistikow selbst ganz prachtvoll im richtigen Maß gehaltene dekorative Lösungen; eine Hauptrolle spielt dann gewöhnlich neben der dunklen Baumkrone die hell spiegelnde Fläche eines Teiches. Und dabei mischt sich dann gewöhnlich noch ein Drittes in den dekorativen Akkord.

Dieses dritte Wirkungsmittel der modern dekorativen Landschaft ist die schöne Linie. Sie bindet, das sahen wir schon an

dem Relief der Hegeso, ungleich verteilte Massen harmonisch aneinander und fesselt als wohlklingende Auffälligkeit das Auge des Beschauers nicht minder wie ihre beiden derberen Gattungsgenossen, die positive und negative Auffälligkeit. Leistikow legt gern in den Mittelgrund einen See und schweift ihn dann oval nach vorn, wodurch zugleich ein wirkungsvoller Raumwert gegeben ist. In Abb. 57 zieht sich im Vordergrunde eine



Abb. 57. Leistikow, Dekorative Landschaft.

schräg geschweifte Höhenlinie hin, gegen die das dunkle Laub des Mittelgrundes absetzt. Für gewöhnlich aber sind es ganz grelle dekorative Flecke, an die zugleich die schöne Linie gebunden ist. Auch in dieser Richtung hat die japanische Kunst anregend eingewirkt.

Führend unter den dekorativen Landschaftern ist die Dachauer Schule mit Dill und Hölzel an der Spitze. Zur rein dekorativen Ausbeutung in Leistikows Sinn stehen diese ausgezeichneten Maler der Natur zu intim nahe. Wenn sie nicht

bisweilen die Komposition auf negative Auffälligkeit hin so stark übertrieben, daß auf den ersten Blick nur das Ornament wirkt, würde man den tief poetischen Gehalt ihrer fein beobachteten Landschaftsmotive und die Wärme ihrer Farbengebung mehr genießen können.

Die dekorative Landschaftsmalerei beherrscht heute, wie S. 81 gezeigt wurde, unser Kunstgewerbe, ja selbst die Architektur. Daß dergleichen mit vollkommener Freiheit gewagt wird, danken wir der japanischen Hochflut. Doch gibt es Meister, die einen großdekorativen Eindruck zu erzielen wissen, ohne deshalb aus dem Rahmen des Tafelbildes und bis an die Grenze der Tapete zu geraten. Dahin gehört z. B. Eugen Bracht. Er erzielt seine Wirkung durch die massige Gestaltung des Hauptmotivs. Ob das nun Felsen sind, wie im Gestade der Vergessenheit, oder gigantische Wolkengebilde, wie in der norwegischen Landschaft, oder endlich Zypressen, die über Hannibals Grab pyramidengleich den niedrigen Horizont überragen: immer erscheint die Wirkung eingekleidet in starke Licht- und Schattenkompositionen. Als Beispiel bringe ich sein Bild Waldwiese nach dem Regen (s. Abb. 58). Man sieht einen Waldhügel im Gelände aufhören mit riesigen Baummassen, deren Wirkung noch verstärkt wird durch den keilförmigen Schatten, den der Hügel in der sinkenden Sonne auf sich selbst zurückwirft. Der Waldesrand liegt bereits in tiefer Dämmerung und die im Vordergrunde stehenden Büsche geben einen Maßstab, der dem Ganzen eine abenteuerliche Größe verleiht. Ähnlich wirkt durch Dämmerstimmung, aber in mehr aufgelöster Komposition Hugo Bürgel. Seine Mondnächte erfreuen durch den Ausdruck tiefer Stille und Einsamkeit.

Diese Künstler leiten hart an die Grenze der Landschaft als Mittel des Ausdrucks von Stimmungen, wobei die Natur nur das Echo der Gefühle des Malenden ist, die sich dann auch dem Beschauer mitteilen. Diese spezifisch deutsche Art der Landschaftsmalerei, von der im nächsten Abschnitt zu reden sein wird, hatte in dem Franzosen Corot einen großen Vor-

läufer. Ihm war die Landschaft in ganz anderem Sinn Mittel zum Zweck als den dekorativ Denkenden. Er weiß mit unnachahmlicher Zartheit in der Pinselführung sanfte Melancholie über die Leinwand zu hauchen, spricht durch seltsam aus der Ordnung gezerrte Äste und einen silbergrauen Ton, der von



Abb. 58. Bracht, Waldwiese nach dem Regen.

der Landschaft nur den Duft, in dem sie Corot sieht, keine fest umschriebenen Gestalten übrig läßt. Corot ist der vollkommenste Stimmungslandschafter und ein Künstler, dem nur selten einer nahekommt. Ich erinnere mich nur einzelner Schotten, die ähnlich tief zu ergreifen wußten.

Derber, daher viel populärer sind die Schöpfungen der Schule von Barbizon. Es wurde S. 163 bereits das Angelus

von Millet beschrieben. Hier ist nachzutragen, was über die Landschaft zu sagen ist. Man denkt gerade an Bilder wie das Angelus und verwandte Schöpfungen Millets, besonders den hoch zum Horizont aufsteigenden Acker der Berliner Nationalgalerie, wenn man davon spricht, daß die moderne Landschaftsmalerei in ihre Bilder Erdgeruch zu bringen wisse. Der Leser betrachte S. 164 im Vordergrunde des Angelus die Kartoffelreihen und die durch die Tagesarbeit entlehrten Schollen, die rechts herumliegen, dann die Unendlichkeit der Felder, die sich als Folie für die beiden Menschen bis an das am Horizont auftauchende Dorf hinziehen. Endlich die Urwüchsigkeit dieses Bauernpaares, das, mit der Landschaft verwachsen, nichts weiß vom Lärm der großen Welt und dem Herrgott dankt, der Morgen und Abend sein und die Kartoffeln wachsen läßt. Das sind Menschen, die in der Scholle festgewurzelt scheinen, Erde im Durchgangsstadium der Menschengestalt.

Und daneben Segantini, von dem schon S. 179 die Rede war. Ich bilde hier eines seiner herrlichsten Bilder, den Pflüger ab (s. Abb. 59). Wir sehen eine hoch, nahe den Firnen gelegene Ebene, auf der die Luft sich dünn und durchsichtig hebt, wie nirgend bei uns in den Städten. Ein Dörflein hat sich da oben eingenistet, die steinigen Felder füllen den weiten Vordergrund — Pflüger ziehen die mageren Furchen, und es kostet sie offenbar Mühe, den Pflug vor Schaden zu bewahren. Deshalb lenkt der eine Bauer die Tiere sorgsam zurückblickend: indem er zwischen ihre Köpfe tritt, sammelt sich die Masse zur geschlossenen Einheit und schafft so die Voraussetzung für die ungemein starke Auffälligkeit der Ausschnitte zwischen den Beinen. Der Kontrast der dunklen Körper mit ihrem konzentrierten Schatten gegenüber diesen hellen, im vollen Sonnenlicht leuchtenden Flecken hebt die ganze Gruppe derart raumplastisch heraus, daß man verdutzt vor der schlagenden Illusion steht und nicht begreift, wie der Künstler dergleichen, auch in der Natur seltene Körperhaftigkeit in Gestalt, Raum,



Abb. 59. Segantini, Pflüger.
(Nach Servaes, Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk. Wien 1902, Gerlach & Wiedling.)

Licht und Luft erreichen konnte. Was die Technik dabei tut, wurde bereits gesagt. Hier ist nur die Landschaft an sich zu betrachten. Wie Menzel mit seinem Vorhang, so weiß auch Segantini mit dieser, bei aller Sonnenglut kalten und unwirschen Höhengegend in ihrem unvergleichlich klaren Luftlicht Stimmung zu wecken: der Beschauer atmet auf, das Bild scheint etwas von der ozonreichen Frische einer fernen Natur auszuströmen. Damit erst sind die virtuosen Formqualitäten zu wirklichen künstlerischen Werten umgeschaffen. Ohne Impressionismus keine frische, unmittelbar zu den Sinnen sprechende Kunst. Man kann an Segantini sehen, daß der Künstler deshalb noch nicht, wie die modernen Maler in der Skizze stecken zu bleiben braucht. Es ist freilich nur genialen Künstlern gegeben, die den ersten Eindruck festhaltende Skizze durch alle Stadien eines zu voller Reife entwickelten Kunstwerkes festzuhalten. Diese Kraft hatte u. a. auch ein Künstler, der von den Modernen, zugleich mit Böcklin verächtlich beiseite geschoben wird: der Engländer Turner. Was sein Gemüt in der Natur an berauschenden Farbenspielen erhascht und festhält, das kommt dann in großen Landschaftskompositionen in hinreißender

Schönheit zur geschlossenen Wirkung. Aber freilich, das kann man nur vor den Originalen selbst erleben. Sie stecken voll farbiger Impressionen, die Turner unbewußt in unendlicher Fülle zuströmten. Die moderne Kunst dagegen, die sich in derartiges Schaffen durch vereinzelte Fälle hineingetappt hatte und heute durchschaut, was so ein unvergänglich frisch festgehaltener Eindruck unter Umständen künstlerisch bedeuten kann, hat sich dieses Gebietes bewußt bemächtigt. Die Maler gehen ins Freie auf die Jagd, aber sie fangen die Eindrücke nicht jubelnd ein, in unverwüstlicher Frische, sondern legen gleich in Bildern fest, was sie mit dem leiblichen Auge nur skizzenhaft sehen können. Zum Bilde gehört Inhalt; in dessen Sold muß alle Malerei stehen. Auf diesen Kern im Wesen der Kunst gehe ich nun über.



Malerei IV: Inhalt.

Ich beginne mit einer ganz unmodernen Betrachtung. Es ist von seiten der Ästhetiker längst hervorgehoben worden, daß das Element des Dramatischen am spätesten zur vollen Entfaltung gelangt und erst in Blüte tritt, wenn das Epische und Lyrische die Zeit der Reife längst hinter sich haben. Als schlagendstes Beispiel wird dafür die Entwicklung der griechischen Literatur angeführt und wie dort erst nach Homer und Hesiod, nach Alkäos und Pindar die großen Tragiker, ein Äschylos und Sophokles, auftreten. Dieselbe Entwicklung stellt sich dar, wenn wir beachten, wie auf die großen epischen Sagenkreise des frühen Mittelalters die Blüte der höfischen Ritterpoesie, die Troubadours und Petrarca folgen, und erst spät nachher das Drama seine höchste Ausbildung durch Shakespeare erhält. Denselben Verlauf vom Lyrischen zum Dramatischen sahen wir in unseren Tagen die Musik von Mozart über Beethoven zu Wagner nehmen. Und diese Entwicklung ist ja nur das Spiegelbild des Weges, den der Mensch selbst geht, von der im Helden der Sage und des Märchens gipfelnden Phantasie des Knaben aufsteigend zum lyrischen Liebesfrühling des Jünglings und der Reife des Mannes, der auf Schritt und Tritt dramatische Konflikte vor sich sieht.

Das Epische, Lyrische und Dramatische sind Entwicklungsstufen des Inhaltes. Dabei kann der Gegenstand immer der gleiche bleiben. Den Unterschied macht die zeitgemäße individuelle Auffassung. Heute liegen diese zur Höhe führenden Grundformen längst hinter uns, wir haben versucht, sie mit allerhand Zündholz, dem Klassizismus, der Eklektik und dem

Naturalismus aufzuwärmen, sind Gelehrte statt Künstler, und Lebensärzte geworden, statt Helden zu sein. Schließlich schwelgen wir doch in den Endformen jeder Entwicklung, dem Roman und der zyklischen Darstellung. Eine neue Inhaltsart können wir nicht finden, weil unser eigenstes Empfinden alt und abgestorben ist. Die Zeit des Wartens auf einen Erlöser ist wieder da. Die Mystik schleicht in alten und neuen Gewändern durch unsere Reihen, der halbwissenschaftliche Synkretismus bietet seine Heilmittel an, und nicht die Schlechtesten unter uns werfen sich, müde des entnervenden Kampfes, in stumpfsinnigem Brüten zur Abwechselung einmal wieder dem tierischen Instinkt in die Arme.

Und die bildende Kunst? Da vor der Phantasie der modernen Menschheit keine klar umschriebenen Ideen stehen, fehlen in ihr Gestalten, d. h. der Künstler findet in ihr nichts Greifbares vor. Es ist ein Sehnen und Drängen ins Unbestimmte, es sind verschwommene Stimmungen, denen der Künstler überall da begegnet, wo sonst ein ganz fest ausgeprägtes Glauben, Hoffen und Lieben ihm entgegenkommend winkte. Der Durchschnitt nimmt den Gegenstand rein realistisch, wie er ist; ein völliger Nihilismus macht in dieser Schicht den Verstand über das Gemüt zum Sieger. Und doch sind diese Menschen heute die Gesunden, sie ziehen sich auf einen vernünftigen Monismus zurück, und weisen alles Larifari „überspannter" Ideen zurück. Was diese Praktiker von der Kunst verlangen — die Illusion der Wirklichkeit —, das liefert sie ihnen in einem Ausmaße, der viele hoch befriedigen dürfte. Haeckel meint, es sei durch die neuen Welten, die das Mikroskop erschlossen habe, so unendlich viel dazu gekommen, daß die Künstler Anregungen genug aufgespeichert vorfänden. Bereits ist auch eine ausgezeichnete Kunstlehre für diese realistische Weltanschauung geschrieben worden.*) Ich wäre froh, wenn ich mich bei ihr bescheiden könnte.

Leider ist dies nicht der Fall. Wenn ich auch arbeite

*) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901.

und frischen Mutes unausgesetzt tätig bin, wie der Realist, so spiegle ich mir doch gern ganz bewußt eine ideale Welt vor, ich glaube, liebe, hoffe und kann mich einem Kunstwerk nur ganz gefangen geben, wenn es zu meinem Gemüt spricht. Das beglückt mich dann und bindet den kritischen Geist so lange, bis er sich an dem idealen Maßstab, den ihm die Kunst darreicht, beruhigt hat. Darin liegt der biologische Wert aller Kunst. Der Mensch, sein Gemüt bedarf solcher Ventile.

Es ist hier vielleicht der Ort, den zweiten Satz von K. Langes oben S. 137 vorgebrachter Definition der Kunst zu erledigen, Kunst sei phantasiemäßige Erzeugung eines Gefühls, einer Stimmung, einer Kraft und Bewegungsvorstellung. Was die Phantasie erzeugt, das bleibt zumeist im Individuum stecken, ist seine latente Gestaltenwelt. Es ist Voraussetzung der Kunst, nicht Kunst selbst. Erst was, durch Leben und Erfahrung geläutert, im Gemüte übermächtig nach Ausdruck ringt, das wird Kunst, wenn die nötigen Ausdrucksmittel da sind. Und dann wird nicht ein Gefühl, eine Stimmung, eine Kraft- und Bewegungsillusion erzeugt: Inhalt kann nicht erzeugt werden, er allein von allen für die Kunst in Betracht kommenden Wegen, muß da sein und ins Leben treten wollen. Auch nimmt er allein von allen Kunstmitteln nicht Rücksicht auf den Beschauer: im Inhalt gibt sich der Künstler selbst und will bei niemandem etwas erzeugen. Illusion gehört in das Gebiet der Gestalt, Einfühlung in das Gebiet des Gegenstandes..

Meine Überzeugung ist also, daß nicht irgendeine Art von Illusion, sondern der Inhalt, sei es mittelbar als Auffassung, sei es direkt als Ausdruck in einer dekorativen oder Raumform zur Erscheinung gebracht, das Wesen der Kunst ausmache. Diese Erkenntnis entspringt der Erfahrung eines Kunsthistorikers, der durch Jahrzehnte hindurch den Werken der bildenden Kunst nicht subjektiv gegenüberstand, d. h. beobachtete, wie die künstlerischen Tatsachen auf ihn als Beschauer wirkten, sondern sich bemühte, in das Wesen des Kunstwerkes

selbst vorzudringen, es in seinem Werden zu verstehen. Mit dem Problem, wie sich das Wesen der Kunst vom Standpunkte des Beschauers darstellt, will er sich in diesem Büchlein nicht prinzipiell auseinandersetzen. Das ist eine Sache für sich.

Zu allen Zeiten war der Inhalt das Entscheidende in der Kunstentwicklung. Nach seiner Wertung lassen sich denn auch Anfang, Ende und Höhen bestimmen. Ich greife nur die uns näher bekannte antike und christliche Kultur heraus. Wenn wir die Entwicklung der abendländischen Kunst im richtigen Zeitpunkte, d. h. nicht, wie das gewöhnlich üblich ist, mit der altchristlichen Kunst im römischen Kaiserreiche, sondern mit der Völkerwanderung beginnen lassen, dann zeigt sich, scheint es, in der Entwicklung der antiken und christlichen Kunst ein so auffallender Parallelismus, daß nicht nur die Existenz einer allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit für die Entwicklung der bildenden Kunst inhaltlicher Richtung festzustehen scheint, man vielmehr auch zu durchschauen vermag, woran das liegt. Es gibt so gut für die griechische, wie für die germanische Welt ein gleichartiges Anfangsstadium, für beide einen orientalischen Ornamentstil, der dem Schmuckbedürfnis dieser primitiven Völker genügte. In diesem dekorativen Rahmen ging die Entwicklung nicht weiter — obwohl die Möglichkeit dazu durch China und Japan bewiesen ist. In historischer Zeit übernimmt die Raumform mit der Architektur die Führung; der Entstehung des dorischen und jonischen Tempels parallel geht das Ringen nach einem allen Anforderungen des christlichen Kultes im Norden entsprechenden Monumentalstiles, der schließlich in der Gotik gipfelt. Malerei und Plastik, bisher im Gefolge, treten führend an die Spitze; die antiken Schöpfungen eines Phidias und Praxiteles und die plastischen Schulen in Frankreich, Deutschland und Italien bezeichnen die erste Etappe. Dann folgt die große Blüte der Malerei mit Apelles u. a., Raphael, Velasquez und Rembrandt als Höhepunkten. Inzwischen setzen die verschiedenen Reaktionen von seiten des Eklektizismus und Naturalismus auf dem Gebiete der Form

und Gestalt, der Gegenreformation auf dem Gebiete des Gegenständlichen ein. Dabei geht der Inhalt verloren.

Bei Scheidung so großer Kunstkreise, wie des antiken und christlichen, kommt in erster Linie als die Seele der ganzen Entwicklung offenbar die Religion in Betracht, die Vorspiegelung einer Weltanschauung, mit der das Gemüt befriedigt wird. Nun läßt sich innerhalb jedes Kreislaufes beobachten, daß in der ersten Hälfte, d. i. der aufsteigenden Entwicklung der Kunst, fast ausschließlich diese im Volke lebendige Weltanschauung Ausdruck annimmt und zur formalen Verkörperung gelangt. Es ist dies jene gesunde Periode, wo Generationen, befangen in den ihrer Individualität entsprechenden Qualitäten, nach dem allein gültigen Ausdruck für eine bestimmt umschriebene Idee suchen, getragen vom Bedarf des Publikums und doch unabhängig von ihm. In der zweiten Hälfte, der absteigenden Entwicklung, tritt das religiöse Empfinden zurück und wird Gegenstand wechselnder Auffassungen, die Kunst selbst bildet sich um zum Luxusartikel bevorzugter Stände. In ihrer profanen, auf die Befriedigung der Prunkliebe Einzelner gerichteten Absicht wird sie der Spielball der nach neuen Qualitäten suchenden Künstler, unterliegt der Mode wie der wechselnden Gesellschaft und hört ganz auf, volkstümlich zu sein.

Das ist es, was Tolstoi so sehr bedauert.*) Seine Auffassung aber ist derart einseitig, d. h. vom orthodoxen Standpunkt aus so ausschließlich auf diesen einen Punkt gerichtet, daß er vergißt: Religion ist etwas, das die Massen bindet und dem Durchschnittsmaler, -bildhauer und -baumeister einen Inhalt für bequemen Gebrauch zur Verfügung stellt. Daneben hat es in der zweiten Hälfte jeder Entwicklung immer einzelne große Künstler gegeben, die nicht aus der Masse herauswuchsen und für diese ebensowenig arbeiteten wie für die Gesellschaft, Künstler, die wie Michelangelo das Ungelöste ahnten, wie Rembrandt von dem Banalen der Umgebung zum Tiefgründigen der eigenen Natur flohen, und wie Böcklin darin

*) „Was ist Kunst?“ und „Gegen die moderne Kunst“.

fanden, worauf die Zeit hinauswill. Tolstoi köpft sie alle zusammen unter Vorantritt von Beethoven, Goethe und Wagner und jetzt auch Shakespeare. Das ist die Kunstauffassung eines blinden Fanatikers.

Tolstoi bildet sich ein, auch in der Kunst unserer Zeit müsse die breite Masse maßgebend sein. Die aber ist mit jedem Schund zufrieden, wenn er nur das bietet, was sie, die Menge sucht, d. h. was in ihrem Hirn und Empfinden durch das Leben bereits an die Oberfläche des Bewußtseins gekommen ist. Alles andere lehnt sie ab und weiß nichts damit anzufangen. Das Höchste in der Kunst aber ist immer zuerst nur für den da, der es schafft und dann noch für einige wenige, die ihn verstehen; die Masse steht in jeder Spätzeit nur ganz ausnahmsweise und mehr durch Zufall Pate bei großen Kunstwerken.

Es ist heute beliebt, Thoma als Typus eines volkstümlichen und zugleich großen Künstlers hinzustellen. So sehr ich den Meister schätze, kann ich dem doch nicht zustimmen. Das Bäuerisch-Befangene haftet ihm unausrottbar an, er ist unfrei. Beweis genug ist seine Scheu vor der Nacktheit und daß er nie vergißt, ein Feigenblatt irgendwelcher Art anzubringen. Seine oben S. 186 abgebildete Darstellung „Großmutter und Enkel" stammt noch aus früher Zeit, wo das rührselige Genre der Vautier und Knaus an der Tagesordnung war. Inzwischen ist der Künstler mächtig in seinen Gegenständen und ihrem Inhalt gewachsen. Man lasse sich nicht entgehen, das an seinen farbigen Steinzeichnungen zu verfolgen. Ich habe jedoch den Eindruck, daß er nur ganz selten über den Rahmen des Idyllischen hinaus Vollkommenes zu leisten vermag. Das wäre allerdings, wie sich in dem Abschnitt über die Monumentalmalerei zeigen wird, vollauf genug; daß aber Thoma nicht dabei bleibt, sondern sich an Helden und Pathos heranwagt, verkleinert ihn. An Richard Wagner wird er nie heranreichen und der Einfluß Bayreuths wirkt daher schädigend auf ihn.

Unvergleichlich bedeutender dem Inhalt seiner Kunst nach war Böcklin. Dagegen spricht nicht, daß er zu seiner Zeit entweder gar nicht oder nur von wenigen verstanden wurde; deshalb bleibt er doch ein großer Künstler und ein größerer als der eben erwähnte Tolstoi, weil er nicht nur meisterhaft analysiert, wie der Russe, sondern fortschreitet zu dem, worauf gerade es in der Kunst ankommt, zu großen Synthesen. Gerade das aber können ihm die Hochmodernen, für die Meier-Gräfe die Trommel rührt, am wenigsten verzeihen. Da sie nur malen, was mit den Augen zu greifen ist, steinigen sie den, der sie darob verlacht. Böcklin malt, was er geschlossenen Auges sieht. Wenn er die Augen für die große Natur auftut, dann malt er eben nicht, sondern gibt sich ganz dem Schauen hin. Ich erinnere mich gern, wie er und Heinrich Ludwig in die Campagna fuhren, Ludwig fleißig zeichnete und Farbenskizzen mitbrachte, während Böcklin zusah und für die Unterhaltung sorgte. Am Abend aber, wenn man im Kaffeehause saß und plauderte, Böcklin lebhaft teilnahm und dabei irgendetwas wie einen Griffel zur Hand bekam, dann entstanden fast unbewußt auf den Marmortischen alle jene Gestalten, die er nach gutem Handwerksbrauch hätte schwarz auf weiß nach Hause bringen sollen: zum Erstaunen aller sah man, daß er dazu nicht der Hand bedurfte. Sein scharfes Auge und ein unbegreifliches Gedächtnis hatten die Dinge treuer erfaßt, als sie irgendein Skizzenbuch aufbewahren kann. Die Gestalt der Pflanzen wurde von ihm nicht in der Botanisierbüchse mitgebracht und gepreßt in ein Archiv, das Skizzenbuch, gelegt, um dann immer wieder auf die nötigen Motive hin benutzt zu werden, sondern sie lebte in seiner Welt der Form, in Raum und Masse, Licht und Farbe fort, er faßte die Natur als künstlerischer Biologe. Das mache ihm einer sobald nach.

Wenn ich einen Vergleich aus wissenschaftlichem Gebiet wagen darf, so wäre es der. Heute laufen eine Unzahl von Gelehrten herum, die darauf aus sind, Bände von Denkmälerpublikationen auf den Markt zu werfen. Findet da einer etwas,

gleich muß es mit der allergrößten Gewissenhaftigkeit nach dem neuesten Stande wissenschaftlicher Technik beschrieben, in die Masse des Bekannten eingereiht und aller Welt bekannt gemacht werden. Es kommt nur zu oft vor, daß dieses Einordnen die Hauptsache ist, und dadurch keineswegs neue und bedeutende Gesichtspunkte in die Gesamtauffassung kommen. Genau so machen es in ihrem Gebiete die modernen Maler. Es ist ihnen alles recht, wenn es nur neu ist. Die Böcklins unter den Gelehrten aber schauen um sich, ohne immer gleich zu registrieren, sie bewahren die Eindrücke um so getreuer im Gedächtnis und verwenden sie erst dann, wenn sie im Rahmen irgendeiner Erkenntnis lebendig geworden sind, Bedeutung und allgemeinen Wert gewonnen haben. Dann kommen die Sammler von Akten und Einfällen, begreifen nicht, woher die Ideen kommen, geben sie für Schulheftweisheit aus, reden von unmoralischem Schwindel u. dgl., gerade so, wie es der naive Meier-Gräfe von Böcklin tut, wenn er von dessen Kunst sagt: eine Illustration ohne Buch, ein Mosaik ohne Wand, ein Theater ohne Bühne.*) Das sind — was Meier-Gräfe übersieht — alles Ehrentitel. Tatsache ist, daß es weder auf das Buch, noch auf die Wand und die Bühne ankommt, sondern auf das, wozu ein Buch gedruckt, eine Wand bemalt und das Theater eingerichtet wird. Es sollte keiner an solche Unternehmungen gehen, ohne daß er wie Böcklin etwas zu sagen hat. Die Gruppe Liebermann & Ko. legt den Hauptnachdruck auf die überzeugende Illusion, sie will, daß im Buch, an der Wand und auf dem Theater nichts erscheine, was ein modern scharf geschultes Auge nicht ebensogut in Wirklichkeit sieht. Das aber ist der Ruin der Kunst, genügt gerade noch für das Handwerk des Tafelmalers. Sobald aber ein Maler über das Bild hinaus an die Wand und die Verbindung mit der Bildhauerei und Baukunst denkt, entrinnt er ganz aus eigener Erkenntnis dem marktschreierischen Bannkreis der modernen Malermeister.

*) Der Fall Böcklin. S. 258.

Ich will nun weitergehend den Weg einschlagen, daß ich zunächst das Problem des Inhalts in der modernen Landschaft, dann die Ansätze zur Monumentalmalerei bespreche und zum Schluß auf den Ideenkreis eingehe, der, scheint es, der Kunst vorläufig inhaltliche Stütze sein könnte — bis der fragliche Erlöser kommt.

Bisher war nur von der Landschaft als Objekt an sich oder als Gegenstand zum Zweck der Lösung dekorativer Formprobleme die Rede. Die Landschaft aber zieht heute das Malerauge nicht nur gegenständlich und als Gestalt auf sich, sie ist dem modernen Künstler vielmehr ein Ausdrucksmittel, ein Träger des Inhalts in ähnlichem Sinne geworden, wie es dem Griechen die menschliche Gestalt war. Darauf wurde schon hingewiesen gelegentlich der Erwähnung des großen Verlustes, den die Bildhauerei durch die Entwertung der Menschengestalt erlitten hat. Dafür hat die Malerei durch die Höherwertung der Landschaft ebensosehr gewonnen. Thoma schlug bei Darstellung seines Waldidylls (s. Abb. 56) noch einen Mittelweg ein; er malte die Landschaft und stellte den antiken Satyr hinein. Wir Modernen lesen, was er sagen wollte, aus der Landschaft allein heraus. Daraufhin haben schon Turner, Corot u. a. gemalt. Die Landschaft als Ausdrucksmittel menschlicher Stimmungen, ein Instrument, mit dem der Maler sein subjektives Empfinden in Farben gestaltet, das ist die große Errungenschaft des XIX. Jahrhunderts, vielleicht die einzige Großtat, die von dieser Kunstperiode dauernd übrig bleiben wird.

Es ist bereits oben gesagt worden, daß die spezifisch deutsche Landschaft, die ihre Bilder ganz aus der Phantasie gestaltet, in Rom geboren ist. Goethe sandte Preller dahin, der dann sein Leben lang danach rang, das Hellas des Homer in der Landschaft sehen zu lassen. Dergleichen hat es bei Gaspard Poussin, nie aber in Wirklichkeit gegeben. Und ähnlich ist es bei Rottmann, der jedoch die atmosphärischen Stimmungen mitreden läßt und dadurch einen modern sentimentalen

Zug der Trauer und Vergänglichkeit in sie bringt. Die eigentlichen Entdecker des modernen Subjektivismus sind die Romantiker der Literatur gewesen, Wilhelm Schlegel z. B., der zugleich die Landschaft als die höchste Gattung der Malerei proklamierte.*) Tieck im Sternbald denkt ganz modern: „Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen in Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meer die goldensten Träume schwimmen und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten. O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in euere Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinn ist leider eine Bedingung eurer Kunst." Wer dächte solchen Phantasien gegenüber nicht an unsere modernen Symbolisten der Farbe. Man glaubt ein Bild von Ludwig von Hofmann zu sehen, wenn Runge, dem die arabeskenartige Umrahmung seines Bildes „Die Lehrstunde der Nachtigall", beinahe das Wichtigste war — man sah darauf eine weibliche Gestalt, die im laubigen Baume auf Amors Flöte lauscht — schreibt: „Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunklen Schatten ein Bach stürzt; dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist. Und in dem Basrelief (des Rahmens) kommt oben wieder Amor mit der Leyer; dann auf der einen Seite der Genius der Lilie, auf der andern Seite der Genius der Rose. Auf diese Weise kommt eines und dasselbe dreimal in dem Gemälde vor und wird immer abstrakter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt."

---

*) Ver sacrum I, Heft 3, S. 7 f., daher auch die Zitate.

Abb. 60 zeigt ein Bild von Ludwig von Hofmann, das 1898 unter dem Namen „Badende" zur Ausstellung kam. Wir sehen den Wald, durch dessen dunkle Schatten sich der Bach gießt, darin an einer sonnigen Stelle nackte Frauen. Gegeben ist ein Naturidyll, und dieser Akkord wird im Bilde selbst durch die Kulissen im Vordergrunde, Mann und Weib



Abb. 60. L. v. Hofmann, Badende.

in einfach träumerischem Stehen zwischen Schilf weitergesponnen und klingt aus in den Motiven des Rahmens: unten der Flut mit ihren Fischen, dann Ornamenten, wie Sumpfpflanzen sich empor züngelnd und oben den Badenden von Wellen umspült zwischen Colocasienblüten. Das dekorative Element ist hier durchaus im Dienste des Inhaltlichen. Hofmanns „Träumerei", „Arabesken", „Frühlingssturm" u. dgl. verraten schon im Titel die Richtung.

Anders Whistler, der von so vielen Modernen, und mit Recht, als der eigentliche Führer, angesehen, von Meier-Liebermann aber natürlich herabgedrückt wird. Wie bei dem Dresdner Landschafter Friedrich hat man sich auch bei Whistler lustig gemacht darüber, daß bei seinen Bildern nicht klar werde, was oben und unten sei. Für Whistler ist eben die Farbe alles, durch sie setzt sich sein Gemüt in Ausdruck um. Er gibt seinen Schöpfungen Musiktitel, Symphonie in Blau und Rosa, Variation in Grau und Grün usf. Das Porträt seiner Mutter heißt z. B. Arrangement in Grau und Schwarz: eine Schöpfung, die an ergreifender Würde kaum zu überholen ist. Wie die stattliche Frau geduldig (parallel zur Bildfläche) stillsitzt, das graue Silberlicht ihre dunkle Gestalt wie ein Dunstschleier umrieselt und mitten in all dem künstlerischen Schaffen dem Maler doch die Liebe für sein altes Mütterchen nicht abhanden kommt, das ist vollendete Harmonie. Da aber solche Einheit von Gegenstand, Inhalt und Form nicht nur bei dieser, seinem Herzen am nächsten stehenden Gestalt, sondern auch bei anderen Porträts, z. B. seinem Arrangement en noir et gris, Thomas Carlyle, wiederkehrt, so zeigt sich, daß die Redereien unserer Dutzendkünstler, die über dem Haschen nach Qualität die Charakteristik des Dargestellten vergessen und ihre Besteller im Bilde angeblich nicht treffen wollen, einfach ein Nichtkönnen verraten. Der Große weiß seine künstlerischen Probleme trotz der Ablenkung, die eine getreue Wiedergabe des Porträt-Sitzenden verschuldet, doch zu lösen.

Whistler hat seine weltbekannten Schöpfungen im Innenraum gemalt. Was darin an die Landschaft erinnert, ist die Art, wie er seine Figuren aus der Umgebung herauswachsen läßt, die Milieustimmung des Ganzen. Manche Bilder könnten auf den ersten Blick ebensogut für Landschaften Corots gelten. Die Landschaft an sich als Ausdrucksgefäß des menschlichen Sinnens und Trachtens schwebt schon dem Hamburger Runge vor, wenn er schreibt: „Wir sollen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, sehen und dadurch wird

die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so drängt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition." Runge stand nicht allein; was er träumte, hat Kaspar David Friedrich zu malen gesucht. Die Jahrhundertausstellung der kgl. Nationalgalerie in Berlin 1906 hat das der Allgemeinheit deutlich zum Bewußtsein gebracht. Der Landschafter aber, der erfüllt, was die deutschen Romantiker träumten, war Böcklin. Der Rest dieses Büchleins wird immer wieder zu ihm als dem größten Inhaltskünstler nach dem einzigen Rembrandt zurückkehren. Ich begnüge mich in diesem Abschnitte, einige von seinen Bildern durchzusprechen. Böcklin ist glücklicherweise sehr fruchtbar gewesen und mehr als siebzig Jahre alt geworden. Seine Kunst ist unerschöpflich und kann dem deutschen Volke nicht genug nahe gebracht werden. Es ist bezeichnend, daß ihn bis jetzt nur der Deutsche kennt und versteht. Wäre es nicht an der Zeit, daß sich die Nation zusammentäte, um die Reproduktion Böcklinscher Werke freizumachen oder wenigstens gute Nachbildungen bis in die untersten Volksschichten dringen zu lassen?

Abb. 61 zeigt das unter dem Namen „Pan erschreckt einen Hirten" bekannte Bild. Ich greife es heraus, weil daran eine für das Verständnis Böcklinscher Kunst nicht unwichtige Sache prinzipiell erörtert werden kann. Die geläufige Bezeichnung ist mit Rücksicht auf das, was Böcklin mit dem Bilde wollte, falsch. Nicht den panischen Schreck wollte Böcklin malen (wie auch der sonst in der Deutung Böcklinscher Bilder so glücklich vorgehende Lehrs annimmt); Ausgangspunkt war vielmehr eine Naturstimmung, die, in Böcklins Gemüt vorgebildet, von ihm in voller Kraft erfaßt wurde: die erdrückend schwüle Glut eines heißen Sommertages, wenn die



Abb. 61. Böcklin, Panischer Schrecken.
(Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.)

Natur um die Mittagsstunde wie abgestorben daliegt — das war es, was er malen wollte. Wir sehen einen felsigen Grat mit drei grotesk schräg emporschießenden Blöcken und rechts eine Wand, an der üppig Weinlaub wuchert. Die Sonne brennt herab, und bleiernes Gewölk liegt schwer am Horizont. Die Schatten fallen fast senkrecht. Daß dann noch eine Ziegen=

herde da ist, gehört zur Landschaft, ebenso der Hirt. Es ist Böcklins unverwüstlicher Humor, der dem Inhalt der Landschaft noch diese gegenständliche Zuspitzung gegeben hat; an sie hält sich nun die Menge. Eine Ziege mag ein Felsstück losgebröckelt haben, der Hirt springt durch den Fall erschreckt aus seinem trägen Hindämmern auf und das stumpfe Hirn malt ihm nun irgend ein Furchtbares aus. Besinnungslos läuft er davon, seine eigene Kürbisflasche macht den Verfolger. Oben aber blickt der große Pan lachend hinter dem naiven Menschenkinde her. Die Natur verbleibt in ihrer Ruhe.

Richtig bezeichnet sind zwei andere Bilder des Meisters, die ich hier noch vornehmen will. So zunächst das bekannte „Schweigen im Walde". Es ist gleich nach der Übersiedelung von Florenz nach Zürich 1885 gemalt. Herr Carlo Böcklin teilt mir freundlich mit, daß Gottfried Keller, als er das Bild 1886 auf der Staffelei sah, es für das schönste schätzte, das er je von Böcklin gesehen. Meinem Empfinden nach muß es wenigstens der Idee nach in den Jahren vorher in Italien konzipiert sein. Ich weiß aus eigener Erfahrung, was das heißt, sich im Süden nach dem nordischen Wald sehnen. Gerade um die Zeit, als Böcklin sich mit dem Bilde trug, war auch ich in Florenz und jubelte auf, als mir bei einem Ausfluge nach Valombrosa unerwartet Nadelwald entgegentrat. Böcklin bedurfte solcher Wirklichkeit nicht; er befreite sein Gemüt von der heißen Sehnsucht durch das genannte Bild. Und seine Phantasie gab ihm gleich all die süßen Schauer ein, die er als Kind vor der Waldestiefe empfunden hatte. Er malt uns hohe, dicke Stämme, zwischen denen nach dem Waldinnern zu kaum Licht bleibt. Und aus diesem Dunkel tritt der leibhaftige Schreck hervor, das Einhorn mit verglasten Augen, nach der in der Sonne liegenden Waldblöße rechts starrend. Dergleichen hat es noch nie gesehen. Nur die Frau auf seinem Rücken bleibt gleichmütig: die Natur und ihr Geheimnis, das die ernsten, halb dem Beschauer zu-

gewandten Züge hüten. Das Bild ist in der Farbe wunderbar frisch, davon kann keine Abbildung eine Ahnung geben.

Das Abb. 62 gegebene Bild „Spiel der Wellen“ würde falsch „Spiel der Nereiden und Tritonen“ heißen. Rechts zwei nackte Frauen, die sich wohlig dem feuchten Element hingeben, und im Vordergrund eine dritte, die beängstigt flüchtet, ausgelacht



Abb. 62. Böcklin, Spiel der Wellen.
(Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.)

von einem biederen Alten, der wohl weiß, daß der schwerfällig nahende Kentaur nicht ernst zu nehmen ist. Das etwa sieht der neugierige Gaffer in dem Bild. Wer die eigentlich künstlerische Bedeutung, Inhalt statt Gegenstand sehen gelernt und erfahren hat, wer Böcklin ist, fällt sofort die ungeheure Wogenmasse in die Augen, und er sieht das Tal zwischen den beiden Wellenbergen, die ihm kaum einen Ausblick auf den Himmel frei lassen. Er sieht, wie die Wogen

vorbeirollen, und versteht, was der Maler, nachdem er das großartige Seemotiv erschöpft hatte, noch mit den Figuren wollte: dem stumpfen Beschauer, der nicht in der Landschaft lesen kann, in eine verständlichere Sprache übersetzen, was vorgeht: Die breit hinrollenden Wogen bergen keine Gefahr mehr, der Sturm ist vorüber, die See beruhigt sich. Die Wellen kehren zum munteren Spiel zurück, und nur die Unerfahrene fühlt sich noch geängstigt. Im Grunde genommen schildert Böcklin in dem Bilde, wie die antiken Seegötter entstanden.

So ungefähr wären Böcklins Bilder zu nehmen. Aber dazu gehörte ein eigenes Büchlein. Sie sind Labsal für das Gemüt, das naiv frei-empfindende ebensogut wie für das gedrückt-sentimentale. Der Sinnende findet in ihnen immer wieder Zusammenhänge für Dinge, die ihm wert sind. So ist die „Villa am Meere“ für mich das Symbol der verewigten Kaiserin Elisabeth von Österreich, einer der edelsten und vom Leben am furchtbarsten enttäuschten Frauen.



Malerei V: Monumentmalerei.

Wie die Baukunst, so ist auch die eng mit ihr verbundene Malerei großen Stiles stark im alten Fahrwasser geblieben. Rauschendes Barock mit übermenschlich verklärten Helden und Göttern macht sich als Vermächtnis italischer Prunkliebe und französischen Imperialstiles immer noch breit, Sage und Geschichte, Kirche und Staat werden nach wie vor zum Gewaltigen und Imposanten aufgebauscht. Was ich zuletzt von dieser Art sah, die Fresken aus der nordischen Sage in der deutschen Botschaft zu Rom, mag ja auf die Lebensgeister wirken und die Pulse manches Rompilgers und mancher in dem Saal tanzenden Jungfrau höher schlagen machen; im allgemeinen aber sind die Zeiten doch vorüber, in denen man mit geschraubten Phrasen Eindruck machte. Schade um das viele, schöne Können, das, so ganz vom Zeitgeist abgewendet, Mächten opfert, die zusammen mit anderen vom Mittelalter übernommenen Phantomen eben zu Grabe getragen werden.

Unser Sinn ist in allem und jedem auf das Einfache und Reinmenschliche gerichtet. Wir wollen uns nichts mehr vormachen lassen und sind der Überzeugung, daß die Kunst auch in diesem nüchternen Rahmen übriggenug hohe Ziele zu erstreben hat. Da sind ganz andere Fragen zu lösen, als die nach gegenständlichem Schwung. Der Maler des Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol hätte drüben bei Raphael und Michelangelo, an der Aldobrandinischen Hochzeit und den übrigen Fresken des alten Rom lernen können, wie man ohne Phrasen eine Würde ohnegleichen entwickeln und für alle Zeiten sprechen kann. Heute freilich ist auch diese Stufe über-

wunden. Die Strömung, die, noch halb unbeachtet, als die moderne Monumentalmalerei betrachtet werden darf, ist über die Anordnung von Figuren für sich allein oder in Architektur heraus; auch sie tastet sich im Wege des neuen Ausdrucksmittels, der Landschaft, in ihre Aufgaben hinein. Das Lied von der ewig waltenden Natur und dem Menschen als einem Teil derselben, das ist ihr Programm. Dabei arbeitet sie nicht mit Effekten, wie die Aufbauscher, d. h. mit Wirkungen ohne rechte Ursache, sondern macht sich sehr ernst Gedanken darüber, das Große mit einfachen Mitteln zu erreichen.

An der Spitze dieser modernen Bewegung, von der leider nur allzu wenige wissen, ist in Deutschland Hans von Marées mit seinem Kreis zu nennen. Ich stand im Winter 1905/06 oft im Bibliothekssaal der geologischen Station in Neapel, wo Marées im Verein mit seinem Freunde Adolf Hildebrand auf Anregung des Schöpfers dieser Anstalt kurz entschlossen im Jahre 1873 einen Zyklus malte. An der Hauptwand Fischer, flott vorbeirudernd hinter Pilastern, welche die Wand gliedern, entsprechend der Loggia gegenüber, wo zwischen den großen drei Fenstern Menschenidylle erscheinen: links Frauen, rechts Männer in Hainen. An den Schmalwänden die Freunde neben der Treppe eines Hauses, gegenüber Männer am Felsgestade, einen Kahn flott machend. — Ja, das sind doch Genremotive, wird man sagen. Mit dem Maße von Anno dazumal gemessen freilich. Wir aber nennen dieses Betonung dessen, was hinter allem Geschehen steht und einfach ist, diesen Verzicht auf alles Gespreizte: moderne Monumentalmalerei. Marées hätte ja in hergebrachter Art allegorisch oder symbolisch die Naturwissenschaft und im Besonderen die Zoologie darzustellen vermocht, er hätte dem Gelehrten, Dr. Dohrn, der hier im fernen Süden der deutschen Wissenschaft ein Heim gegründet hat, huldigen können, und was dergleichen Einfälle mehr sind. Statt dessen läßt er Szenen des Alltags am Auge des in der Bibliothek Arbeitenden vorübergleitenden, Bilder, die man draußen am Golf auf Schritt und Tritt sehen kann.

Gut, wird man sagen, das ist Geschmackssache; wenn Dr. Dohrn sich solche Bilder malen läßt, so ist das noch kein Beweis für die Gemeingültigkeit des Vorwurfs. Sehen wir also weiter. Ich erinnere mich eines Empfanges im Hotel de Ville zu Paris. Den Salon dieser Empfängsräume hat Puvis de Chavannes in den Jahren 1889—1893 ausgemalt. Es war bald darauf, daß ich die Bilder sah. Ich traute, damals selbst noch ein Neuling in diesen Dingen, meinen Augen nicht. An der einen Wand war der Winter dargestellt; man sah eine weite Waldblöße im Schnee und Leute beim Baumfällen, im Vordergrund eine Familie am Feuer. Gegenüber der Sommer, in den Ecken ein Mäher trinkend, eine Garbenbinderin, dann nochmals ein Holzhauer und ein Jäger — Dinge also, die kein Mensch im Salon des Pariser Rathauses erwartet hätte. Da sollte doch die Verleihung eines Rechtes, der Brand von 1871, die Grundsteinlegung des Neubaues o. dgl. dargestellt sein. Und Puvis de Chavannes hat den Auftrag doch nicht wie Marées als Anfänger und von einem Freunde bekommen, sondern nachdem er ganz Frankreich seit Dezennien mit seiner Auffassung von Monumentalmalerei bekannt gemacht, in Amiens, Marseille, Poitiers und in Paris selbst, im Pantheon und in der Sorbonne, gemalt hatte. Mehr noch; dieser Maler schlichter Alltagsszenen wird von seinen verwöhnten Landsleuten für den genialsten und poetischsten Maler angesehen, den die französische Schule hervorgebracht hat. Seine Auffassung habe die Einfachheit der naiven Meisterwerke der Vergangenheit, seine Ausführung sei solide, frei von allen Kniffen und geheimnisvoll klar.

Ähnlich ist es in Deutschland mit Hans von Marées. Obwohl ihm nach dem Neapler Sommer nie mehr das Glück vollen Schaffens zuteil wurde, und er sich in hoch gesteckten Studienzielen aufrieb (von denen überdies nur wenige wußten), ist man, dank den Bemühungen seiner Freunde, doch überzeugt, daß, was ihm vorschwebte, die Malerei großen Stiles der Zukunft war.

Versuche ich nun, das Typische an den Werken von Puvis und Marées festzustellen, so muß zuerst darauf hingewiesen werden, daß beide die Deckenmalerei verwarfen, d. h. allen der Untensicht zuliebe notwendigen Entstellungen auswichen. Heute gilt das allgemein. Die Decke wird den Zwecken der Beleuchtung entsprechend ausgestattet und zwar ohne größere Gemälde. Für diese kommen ausschließlich die oberen Wandflächen in Betracht. Aber das ist schließlich Nebensache. Wo-



Abb. 63. Puvis de Chavannes, Der Sommer.
(Wandbild im Hotel de Ville zu Paris.)

rauf es ankommt, das ist Gegenstand und Inhalt: das Alltägliche dessen, was wir dargestellt sehen und die eigentümlich dämmerige Zeitstimmung, die in den Bildern der beiden großen Meister zur Geltung kommt. Sie läßt sich nur angesichts der Werke selbst begreifen.

Abb. 63 zeigt den Sommer von Puvis de Chavannes im Hotel de Ville zu Paris. Wie Raphael in den Stanzenbildern, hatte auch Puvis mit Türen und Fenstern zu rechnen, die in die Bildfläche einschneiden. Er nützt den Zwang, um das Zurückspringen der weiten Landschaft gegen den in der Bild-

fläche bleibenden Türrahmen deutlich zu machen. In der Schwarzweißreproduktion wirkt etwas vielleicht deutlicher als im Original, das an die früher besprochenen Landschaften von Leistikow erinnert: der stark dekorative Aufbau. Man beachte die grell silhouettierte dunkle Waldmasse auf dem hellen Grunde des Abendhimmels. Sie bildet die vorletzte, parallel zur Bildfläche geordnete Raumstaffel vor dem Horizont, den helle Streifen hinter ihr zurückdrängen. Davor ein breiter Strich, den Heuwagen räumlich abtrennend, und diese ganze Tiefe des Hintergrundes meßbar an den vier Pappeln, die am horizontal verlaufenden Rande des Weihers stehen, der sich weit in den Vordergrund zieht und vor der unteren Leiste der Bildfläche ausbreitet. Am rechten Rande schieben sich Baumkulissen hintereinander, so daß man sich auch hier mit dem Blick allmählich in die Tiefe tasten kann. Diese anmutige Flur nun ist belebt von Menschen, die ein idyllisches Dasein genießen. Es ist Abend, im Heu werden die letzten Handreichungen getan. Die Mädchen haben sich am Seeufer niedergelassen, ein Kahn gleitet auf eine Frau zu, die ihr Kind stillt. Zwei Gruppen schöner Gestalten baden unmittelbar vor den Augen des Beschauers. Die kräftig im Licht durchmodellierten Körper bewegen sich in ruhigen Linien, rechts schlägt auffallend die Lot- und Wagrechte vor, die, auch sonst in dem Bilde immer wieder betont, für das Raumempfinden und den organischen Aufbau des Ganzen Maßstäbe ohne Ende bietet.

Ich kann dem Leser nicht ersparen, diesen Dingen einzeln und gewissenhaft nachzugehen. Die in einem Bilde steckenden Formkräfte erfaßt man nicht leichthin; sie wollen mit Aufmerksamkeit gesucht und verständig gedeutet sein. Dieses Beschreiben und Einleben muß — ich kann es nicht oft genug betonen — gelehrt und gelernt werden, sonst sind alle Kunsttage, Ausstellungen und Museen für die breite Masse zwecklos. Ich kann in dem knappen Rahmen dieses Buches nicht ausführlich auf Ordnung und Umfang der Qualitäten, die in Puvis' Bilde in Betracht kommen, eingehen; der Leser sei

ausdrücklich aufmerksam gemacht, daß ich, was in dem Bilde steckt, nur andeutete und vieles wegließ. Es ist am Leser selbst, immer wieder zu der Abbildung zurückzukehren. Er wird dann



Abb. 64. H. von Marées, Monumentale Komposition. Handzeichnung.
(Nach dem von K. Fiedler herausgegebenen Tafelwerke.)

erleben, daß ihm jeder Tag etwas Neues und, wie ihm vorkommen wird, immer Bedeutenderes bringt.

Abb. 64 zeigt den Entwurf eines Bildes von Marées. Auf einer parallel zur Bildfläche angeordneten Bank, die

durch zwei auf dem Boden hockende Kinder und durch Flucht-linien in den Raum zurückgedrängt wird, sitzt in der Mitte ein bärtiger Mann in Vorderansicht. Der müde auf dem Schenkel ruhende rechte Arm geht in seinen Richtungen parallel mit dem aufgestützten linken. Eine Frau rechts daneben greift, nach dem Manne zurückblickend, in die Saiten, ein Paar gegen-über sieht träumerisch nach ihm hin, während eine Gestalt hinter ihm sich zu ihm neigt und die Hand auf seine Schulter legt, indem sie zugleich nach der Raumtiefe zurückblickt. Dort, im Hintergrunde, sieht man einen Hain und einen Jüngling, der mit den Armen ins Laub greift. Den Horizont bilden sanfte Höhenlinien. Marées komponiert, von der hori-zontal gelagerten Laubwolke abgesehen, ohne geschlossene Massen; er verteilt die Figuren gleichmäßig zerstreut über die Bildfläche und ordnet sie mit Bedacht in Deckung, Über-schneidung und Verkürzung nach der Raumtiefe. Überall tritt deutlich die Sorgfalt hervor, ein Durcheinanderfahren der Linien zu vermeiden; maßgebend für die Richtungen ist die Mittelfigur. Auf der linken Seite liegen Helldunkelpartien, ebenso etwas auch auf der Raumflucht rechts, d. h. die Mitte wird auch durch die Beleuchtung betont.

Ich denke, schlichter und einfacher kann man nicht sein. Jede Gestalt hat ihre klar umschriebene Funktion, die Motive sind ungezwungen wie bei Puvis, der so lange nach Modellen zeichnete, bis die Studie aller Spuren eines Zwanges ent-kleidet war. In dem Entwurf von Marées hat man viel-leicht nur zu deutlich den Eindruck solch eingehender Akt-studien. Was also macht eigentlich an diesen Bildern den Zauber, der sie für monumentale Verwendung geeignet er-erscheinen läßt?

Zunächst einmal sind hier Dinge dargestellt, die der Ruhe der Architektur entsprechen, d. h. keine Ereignisse, Taten oder Erlebnisse, sondern Zustände. Auch sind diese nicht zeitlich, lokal oder durch Persönlichkeiten bestimmt, die Gestalten geben sich vielmehr namenlos, gehören zur Erde wie der

Hain, die Hügel und der See. Es ist die große Natur an sich, der Mensch ruhend in ihrem Frieden. Hans von Marées ist über dem Ringen nach diesem großen Ausdruck gestorben; mit Ausnahme der frühen Fresken in der zoologischen Station zu Neapel, hat er kein fertiges Werk hinterlassen. Aber den Bildern und Zeichnungen, die durch Conrad Fiedler in den Besitz der Galerie zu Schleißheim übergegangen sind, wohnt eine geheimnisvolle Kraft inne, die durch keine Fehler gebrochen werden kann. Das sind nicht Ausschnitte aus der Wirklichkeit, sondern Kompositionen vom feinsten Rhythmus, zu denen sich die Landschaft als harmonischer Stimmungsakkord gesellt. Die Wälder werden zu Hainen, die Felder zu Gefilden und der Mensch erhebt sich zur reinen, in sich ruhenden Existenz. Die einfachsten Motive, das Ruhen, Sinnen, Früchtepflücken, die Huldigung um Liebe, Kunst und Schönheit willen, machen den Inhalt aus. Diese Menschen könnten sich unter den Einwirkungen einer neuen Offenbarung zu reinster Tat entwickeln. Marées scheiterte daran, daß das, was er wollte, von ihm allein erschaut, nicht aus seiner Zeit geboren war.

Dem burgundisch-südfranzösischen Puvis de Chavannes hat ein rühriges Temperament über diese Klippe hinweggeholfen. Ein mehr als Siebzigjähriger, arbeitete er bis vor kurzem mit derselben unvergänglichen Jugendfrische, die auch seiner Kunst eigen ist. Wie Marées schafft er Menschenknospen, öfter begegnen uns bei beiden dieselben Motive, Puvis' Automne von 1864 könnte man nach der Abbildung bei Vachon (P. de Chavannes, S. 64) für von Marées gemalt halten. Puvis' „A la fontaine" von 1869 (Vachon S. 65) klingt an Feuerbachs Hafis am Brunnen an, anderes an Böcklin. Auch bei Puvis de Chavannes ist das landschaftliche Empfinden überaus stark entwickelt, die Figuren haben noch den Geruch des Bodens, aus dem sie erwachsen sind. Man hat in den Pantheonsbildern aus der Jugend der heiligen Genovefa nicht ohne Grund Millet's Angelus-Stimmung

wiederzuerkennen geglaubt. Das eben ist der gesunde Zug bei beiden, daß der Mensch und seine Umgebung eins sind. Bei Puvis aber erscheint er als Hauptmotiv und spricht überdies nicht zuletzt auch durch die Form zu uns. Die Arbeit geschieht wie bei Raphael im Karton. Sobald die Vorstudien beendet sind, Idee und Form klar vor dem Auge des Künstlers stehen, bildet sich der Zeichner um in den metteur en scène, der seine Figuren Züge machen läßt: vorwärts, rückwärts, an diesen Punkt, dorthin, wo eine Figur steht, so, daß diese Schulter nicht stört, jener Arm nicht hindert usf. Die Regel, die ihn leitet, ist nach Vachon die „indispensabilité", die unbedingte Notwendigkeit der Figuren, die Logik und Einfachheit ihrer Gebärden und Bewegungen. Dasselbe gilt für den Inhalt. Das „être soi même" muß sich damit verbinden, daß man nur malt, was war, ist und sein wird. Daraus entsteht dann ein Stil, nach Gegenstand und Inhalt der neue Monumentalstil.

Was Puvis und Marées damit in unsere Zeit eingeführt haben, ist nicht ganz neu. Man gedenke des Theseus vom Parthenon und des Grabreliefs der Hegeso. Auch da ist ein schlichtes Genremotiv gegeben, einmal eine schöne Frau, die sich ihres Schmuckes freut. Diesem Gegenstand aber ist durch die Haltung der Gestalten ein Ausdruck gegeben, der, zusammen mit dem Ort, an dem sie erscheinen, einen Friedhof, einen weit über alles Sittenbildlich-Alltägliche hinausreichenden, tiefen Eindruck macht. Darin liegt überhaupt das Rätsel der großen Wirkung der griechischen so gut, wie der ganz modernen Kunst eines Puvis und Marées, daß sie das Reinmenschliche darstellen, die Hellenen auf die Menschengestalt selbst beschränkt, die Modernen auf der Folie der Landschaft.

Auf einem anderen Wege hat Max Klinger versucht, dem Problem der Monumentalmalerei beizukommen. Er verlangt von ihr,*) daß sie alles, was nicht in allererster Linie zu dem „Gedanken" gehört, nicht bloß weniger betont, sondern

*) Malerei und Zeichnung, S. 18 f.

sogar prinzipiell ummodle, um jeden Nebengedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschließen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen. Wir sollen nicht die Zufälligkeiten der Welt, der Natur sehen, die heute stürmt, morgen lächelt, Zufälligkeiten, die wir, ohne zu wollen und zu wissen, auf die Handlungen der Geschöpfe übertragen — sondern Menschen, die mit größeren festen Mächten zu rechnen haben. Nicht um Personen handle es sich, sondern um Charaktere und Typen, die Volksirrtümern, Leidenschaften, menschlichen Kämpfen Gestalt geben. Klinger hat also etwas anderes im Auge als Marées und Puvis. Während diese den ewigen Untergrund alles Geschehens darstellen, dem Beschauer das melancholische *πάντα ῥεῖ* für sein eigenes Handeln als Richtschnur vorhalten, greift Klinger die großen Gelenke der Kulturentwicklung heraus. Eine seiner Hauptgestalten ist Christus. Immer wieder klingt in seinen Arbeiten der Gegensatz von Christentum und Antike an, am mächtigsten in seinem großen Gemälde Christus im Olymp, das eine eingehendere Besprechung verdient. Es befindet sich jetzt in der modernen Galerie zu Wien (s. Abb. 65).

Auf blumiger Höh' sind an fernen Gestaden die Götter am Fuße eines Tempelhaines versammelt, um dem Tanze schönleibiger Mädchen zuzusehen, von denen einige ruhen, ein Paar links am Rande rhythmisch bewegt verschwindet. Ein seltsamer Zug tritt zwischen den Reigen. Voraus schreitet die hohe, edle Gestalt eines Mannes in priesterlichem Gewande, vier Frauen tragen hinter ihm ein mächtiges Kreuz, aus der Tiefe folgt ihnen vom Strande her ein klagender Asketenchor. Zeus prallt auf seinem Marmorthron zurück, fährt sich mit der Rechten an die Seite und sucht Ganymed abzuwehren, der sich ahnungslos an ihn schmiegt. Da hält der Zug, und Aug' in Aug' steht Christus dem Kroniden gegenüber. Nichts vermag die erhabene Ruhe des Erlösers zu stören, weder das zu seinen Füßen niederkauernde Weib, die verzückt seine Hand umklammernde Psyche, noch der wütende Blick ihres zu

Zeus hin eilenden Gefährten, des zu robuster Kraft erwachsenen Amor: mit vornehmer Gebärde weist Christus ihn und den grüßend mit gefülltem Pokale nahenden Bacchus zurück. Über der Gruppe lastet eine Spannung, die im Beschauer die Ahnung großer Ereignisse weckt.

Eine Fülle von Einzelzügen fordert zu weiterer Ausdeutung auf. Die Erklärung wird nicht überall so einfach sein, wie bei den vor Schreck auf eine Palme flüchtenden Liebesgöttern. Das so mannigfach ausgemalte Entsetzen der Olympischen, unter denen bekannte Gestalten Klingerscher Kunst auftauchen, wie der die ohnmächtige Hera tragende Gott (man vergleiche Johannes in der Kreuzigung), darf nicht ausschließlich vom Standpunkte des Gegenständlichen genommen werden. Man sehe nur die schöne, vor dem Throne des Zeus stehende Rückenfigur, die einen Stab hinter sich hält; sie stellt einen rein künstlerischen Wert dar, ist daher auch als reine Aktfigur beibehalten und gibt dem Beschauer einen Maßstab, nach dem er im Bilde die Gesetzmäßigkeit von Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck, von Licht, Luft und Raumtiefe beurteilen kann. Unter dem Gesichtspunkte ungebärdiger Formkraft müssen der ingrimmig seinen Stoßdegen prüfende Ritter Mars ganz rechts oben und die seltsam modern oder in älterer Art gekleideten Frauen gedeutet werden, die das Kreuz tragen. Sie mögen auf unsere Zeit und die durch und durch modern erfaßte Christusgestalt überleiten. Das Ganze ist symbolisch in ähnlicher Art etwa aufgefaßt, wie Uhdes „Komm Jesu Christ, sei unser Gast", wovon früher bereits die Rede war.

Klinger hat in seinem Buche „Malerei und Zeichnung" die Gesetze der Monumentalmalerei nicht nur mit Rücksicht auf Gegenstand, Inhalt und Gestalt berührt. „Wir haben bei jedem Monumentalraum," sagt er, „das Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren einfachen Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittlung bilden zu den Phantasiewerken der höheren Raumteile." Als Schmuck eines



Abb. 65. Max Klinger, Christus im Olymp.
(Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl in München.)

großen Saales von bedeutender architektonischer und farbiger Gesamtwirkung, etwa einer Universitätsaula oder eines Kulturmuseums, ist sein Christus im Olymp gedacht; dem entspricht die eigenartige Teilung und Umrahmung des Bildfeldes. Die Bronzepalmen sollen zwischen den Säulen der umgebenden Architektur und der Landschaft des Bildes vermitteln, der Marmorsockel zwischen der Architektur des Saales und dem Gemälde überhaupt; deshalb sind auch die farbigen Reliefstatuen links und rechts unten angefügt. Der schmale Streifen dazwischen forderte den Künstler zur Anordnung liegender, kniender und vertieft stehender Figuren heraus, denen man, wie den beiden Reliefs, die Deutung auf die ringende Menschheit geben kann. Sie bildet den Grundakkord, aus dem sich das Motiv des Hauptgemäldes, die Erlösung, entwickelt.

Klinger wendet in seinen Monumentalbildern wie in seinen Skulpturen gern kostbares Material an. Nie hat er m. W. auf das orientalische Mosaik zurückgegriffen, wie es Kaiser Wilhelm jetzt gern allerorten in Anlehnung an die byzantinischen Vorbilder anbringen läßt. Wir haben für die Erzielung „ewiger" Dauer und glänzender Wirkung jetzt andere Materialien zur Verfügung als den glänzenden Glaswürfel, der beim Zusammensetzen der Bildfläche durch allerhand Mittel uneben gestellt werden muß, um nicht durch Glätte unkünstlerisch zu wirken. Das 75 Quadratmeter große Hochaltarbild der Kirche der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalt bei Wien von Otto Wagner wurde seiner Größe wegen und weil nur geringe Mittel zur Verfügung standen, nicht auf Leinwand und auch nicht in der unverläßlichen Freskotechnik ausgeführt. Der Künstler gelangte vielmehr zu einer Lösung, die den Anforderungen der Monumentalität bei gediegener Ausführung und verläßlicher Herstellbarkeit entsprechen soll. Köpfe und Hände der Gestalten sind aus Mosaik oder wenig bombierten farbigen Tonplatten, das Gewand aus weißen und farbigen, zum Teile polierten, zum Teile rauhen Marmor-

platten mit Glas und Bronze inkrustiert hergestellt, der landschaftliche Teil aus Tonfliesen und die Glorie aus bombierten Goldglasscheiben, welche in weißen polierten Stuck eingelassen sind. Ähnlich, aber mit Rücksicht auf die kurze Sehdistanz weicher, sind die Materialien für die Bilder der Seitenaltäre angenommen.

In dem Abschnitte über Denkmalbau wurde oben S. 27 einer Großtat der ehemaligen Wiener Sezession gedacht: Der Huldigung, die sie seinerzeit dem Klingerschen Beethoven darbrachte. Damals konnte man in den seitlichen Sälen, von denen aus das Kultbild zuerst sichtbar wurde, einen monumentalen Fries sehen, der, von Gustav Klimt gemalt, wenigstens im Bilde die Gestalten der größten Schöpfung des Meisters, seiner Neunten Symphonie, lebendig machen sollte. Vor den Augen des Beschauers rollte sich da die oberen Wandteile entlang in symbolischen Gestalten das Leben in seiner ganzen Fülle, mit allen Triebkräften und Hemmungen ab, endend in der Vereinigung zweier Liebenden: „Diesen Kuß der ganzen Welt". Dieser Fries war ausschließlich für die Zwecke des Beethoventempels, also lediglich für die Dauer der Ausstellung auf vergänglichem Untergrund aufgeführt. Hoffentlich gelingt es seinem jetzigen Besitzer, Carl Reininghaus, ihn doch für die Dauer vor dem Untergange zu retten. Abb. 66 zeigt eine Hauptgruppe, den in Eisen starrenden Krieg, der sich in seiner reliefartigen Zeichnung abhebt von den Gewandmustern zweier Frauengestalten, Ruhm und Leid, die über ihm sichtbar werden. Diese dekorativ zusammengedrängten Gestalten erscheinen auf einem gesprenkelten Grunde, hinter dem oben am Rande jene fliegenden Frauen verschwinden, die durch den ganzen Fries den Faden des Lebens gleichmäßig weitertragen. Hinter dem goldglänzenden Ritter ein kniendes Paar und ein stehendes Weib aus tiefster Armut heraus um Erbarmen flehend: Gestalten wie sie auch Minne schafft, hier aber an der rechten Stelle voll des packendsten Ausdruckes. Klimt versteht es, der Natur die charakteristischen Merkmale abzu-

lauschen. Man sehe diese Körper nicht darauf an, ob sie schön oder häßlich sind, sondern ob sie in wahrhaftigen Zügen die Wirkung des furchtbarsten Elendes hervorbringen und dabei doch nicht unkünstlerisch, d. h. naturalistisch sind. Ich denke, Klimt hat über dem atemlosen Beobachten der Natur doch die künstlerische Form nicht vergessen. Trotz aller unverfroren



Abb. 66. Gustav Klimt, Der Krieg. Detail aus dem Beethoven-Fries.

typischen Wahrheit ist durch gewisse dekorative Zutaten — man betrachte daraufhin besonders die Bildung der Beine — der Boden des Abstrakten nicht verlassen. Die monumental wirksame Kraft Klimts liegt in dieser seltsamen Vereinigung des Charakteristischen mit dem Dekorativen bei Vorführung der menschlichen Gestalt. — Im allgemeinen geht die moderne Monumentalmalerei andere Wege. Ihr liegt die Landschaft

im Blute. In ihrem größten Vertreter, Arnold Böcklin, kam es zum tragischen Konflikt, als der Künstler den hergebrachten Anschauungen entsprechend an der figürlichen Monumentalmalerei festhalten wollte.

Es dürfte wohl allgemein zugegeben werden, daß Böcklin da, wo er bewußt als Monumentmaler auftrat, verunglückt ist — in seinem Hauptwerk auf diesem Gebiet, den Fresken im Treppenhause des Baseler Museums. Böcklin, der 1869 selbst noch unter dem Eindruck des Großdekorativen in der antiken und italienischen Kunst stand, dann auch von den im alten humanistischen Fahrwasser steckenden Kreisen der Universitätsstadt Basel beeinflußt wurde — wir wissen, wie Jakob Burkhardt ihm dreinredete — verlor sich selbst, vergaß, daß sein Ausdrucksmittel die Landschaft, nicht die menschliche Gestalt war, und malte Bilder, deren Titel allein das Verfehlte geben: Magna mater, Flora, Apoll. Und doch war Böcklin m. E. der größte moderne Monumentalmaler. Ich kann seine Fresken im Gartensaal Sarasin, die als Vorbereitung für die Technik der Museumsbilder gemalt wurden, nicht ansehen, ohne die Tragik im Schicksal dieses Größten zu empfinden: da malte er dem von Jugend her vertrauten Freunde, was auf seiner Seele lag, und — es wurde der große Stil, den wir suchen. Die „Ruhe auf der Flucht" und „Der Gang nach Emmaus" — die Namen sind gleichgültig — sind Landschaften von so ernster großzügiger Wirkung, daß sie besser in einen Dom paßten, als in den bescheidenen Gartensaal.

Für mich ist das Hauptwerk deutscher Monumentalmalerei Böcklins Toteninsel. Dem Künstler ist kaum eingefallen, damit etwas für Wandmalerei großen Stils Taugliches zu schaffen. Er wollte nach den Andeutungen einer feinsinnigen Dame, der Gräfin Oriola, lediglich ein Bild, kein monumentales Werk malen. Als die Gräfin nach zwei Monaten wieder bei ihm eintrat — es war im Jahre 1880 —, da führte sie der Meister vor die eben fertig gewordene Toteninsel und sagte: „Sie erhalten, was Sie gewünscht, ein Bild zum Träumen. Es

muß so stille wirken, daß man erschrickt, wenn angeklopft wird." *)

Ein Bild zum Träumen also. Ein Tafelbild, kein Wandgemälde. Aber was wollten Marées und Puvis anderes? Inmitten des Stoßens und Drängens der Welt wollen auch sie dem Gemüt Balsam reichen. Sehen wir zu, wie das Böcklin ausführt. Er malte die Toteninsel fünfmal.*) Die bedeutendste Redaktion im monumentalen Sinn scheint mir die dritte, das Exemplar im städtischen Museum zu Leipzig (s. Abb. 67). Wir sehen eine Insel, deren hochaufstrebende Felsen im Winkel einen Zypressenhain umschließen. Der Felsen links bildet eine schroffe, unten vom Wasser unterspülte, oben rundkantige und mit Buschwerk besetzte Wand, über deren Mitte ein Laubstreifen herabfällt, dicht neben einer rundbogigen Höhlung zu Felskammern, deren Türen man an der Innenseite des Felsens in zwei Reihen übereinander geordnet sieht. Im Vordergrunde legen sich Klippen vor, von Wellen umspielt, und nach vorn herüber zieht sich eine aus zyklopischen Steinen errichtete Mauer, mit einem Tor in der Mitte. Auf den Pfeilern als Wächter zwei Löwen. Der Felsen rechts ist reicher gegliedert; ihn umzieht ein Saumpfad, auf hohem Bogen ruhend, und rechts ist ihm ein scharfzackiger Grat angelehnt, der seinen Schatten nach vorn ins Meer wirft. Über den Felsen gleitet eine hellere Masse herab, und der Kamm zieht sich rückwärts in die Tiefe, so daß man den Eindruck gewinnt, als schlössen sich die beiden Felsen in Winkel zusammen. Darin stehen dicht gedrängt die Bäume; zwischen ihnen hindurch führt vielleicht eine Allee in die dunkle Tiefe. Vorn links steht eine mächtige Baumpyramide, deren Wipfel unbewegt bleibt. Alle übrigen neigen sich sanft nach rechts, auch die Zypresse rechts vorn, deren Geäst

*) Nach H. A. Schmidt, Arnold Böcklin. Bd. IV des großen Tafelwerkes der Photographischen Union in München, S. 61.

**) Nebeneinander abgebildet bei Flörke, Zehn Jahre mit Böcklin, S. 367 und Vogel, Böcklins Toteninsel und Frühlingshymne.

unten zerzaust ist, so daß der Stamm sichtbar wird. Rings um das Eiland die ruhige See, über ihr dunkle Wolken, die sich vorn und rechts drohend zusammenballen.

Auf das Tor zu bewegt sich ein Kahn. Ein Mann rudert ihn vorwärts. Auf der Spitze liegt quer ein Sarg, vom Bahrtuche bedeckt und bekränzt. Eine Gestalt, ganz eingehüllt in weiße Gewänder, steht mit verschränkten Armen leicht gebückt davor. In kurzem wird das Boot landen, und der Tote unter Beihilfe von Menschen, die in dem Gebäude am Fuße

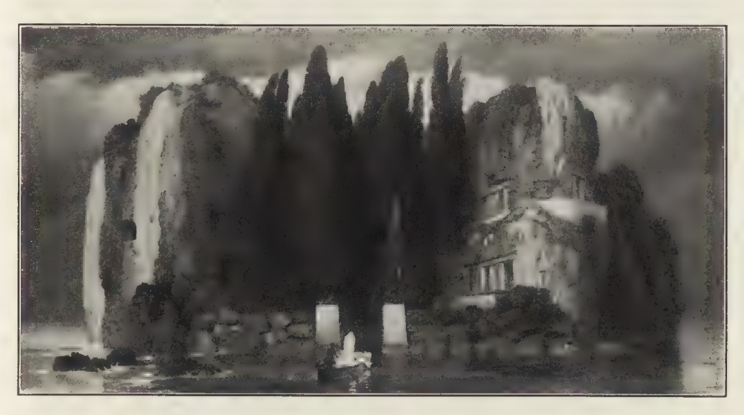


Abb. 67. Böcklin, Toteninsel. Tafelbild in Leipzig.
(Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. München.)

des Felsens rechts wohnen mögen, in einer der Grüfte beigesetzt werden.

Was zunächst die in dem Bilde gegebene landschaftliche Hauptgestalt anbelangt, das Felseneiland mit Zypressen und Gräbern, so haben bekanntlich Leute, die glauben, so etwas müsse auf ein Naturvorbild zurückgehen, in Pentikonisi bei Korfu, dann auf den Ponza-Inseln nach dem Vorbild gesucht. Ohne Grund, denn die Insel ist im Kopf Böcklins entstanden und ein flammendes Wahrzeichen reiner Kunst inmitten aller Naturpfuscherei unserer Tage. Die längliche Tafel ist nicht im Wege des Motivsuchers gewählt worden; das Format ent-

spricht vielmehr dem Drange Böcklins, etwas Breites, Schweres zu geben. Und die Insel selbst entwickelt sich so massig in geschlossenem Volumen zur Füllung dieses Rahmens, daß, wer dieses Büchlein aufmerksam gelesen hat, empfindet: das ist ein gemaltes Denkmal modernen Stils. Die gewaltige, knapp an den Bildrand geschobene Masse wirkt so mächtig, daß schon durch dieses Mittel allein der monumentale Eindruck hervorgerufen wird. Das Bild kann in jeder, der kleinsten oder größten Dimension ausgeführt werden, es wirkt immer groß, weil die Größe etwas der vorgeführten Gestalt selbst Innewohnendes ist. Dazu kommt ein anderes. Die fast im Rechteck aufgebaute Insel mit ihren Felsen, Bäumen, der Mauer und dem Tore ließe sich in zwei symmetrischen Hälften auseinanderschieben. Das Lot ist in der Distanz der Torpfeiler und durch den Einschnitt zwischen den Bäumen gegeben. Das strenge Gleichgewicht wirkt feierlich. Alles in dieser Natur ist schwere architektonische Ruhe. Das Meer lagert sich ebenso breit hin wie die Felsmassen mit ihren Grüften und die horizontale Mauerflucht vorn. Das Hochaufstrebende vermitteln die überall in den Bäumen, der Felswand links und der überhängenden Masse an dem Felsen rechts angeschlagenen Vertikalen. Nur an eine Stelle ist die Diagonale gesetzt: für den sich vorwärts bewegenden Kahn und den diese Bewegung herbeiführenden Ruderer. Doch ragt inmitten dieser Kreuzung die ruhige Vertikale in der weißen Gestalt auf. Überschneidungen sind im Gegensatz zu den beiden älteren Fassungen des Bildes vermieden. Dadurch steigert sich der Eindruck klarer Ruhe. Die Insel ist auf das knappste, überall mit ungefähr gleichem Abstand begrenzt. Der Standpunkt des Beschauers scheint für das Boot entfernter genommen, als für die Insel selbst, für letztere näher fast, als ihr Abstand von der Bildfläche. Durch diese optische Täuschung entsteht der Eindruck des Phantastischen. Boot und Klippen vermitteln die Raumtiefe bis zu der parallel zur Bildfläche geführten Mauer, die Fluchtlinien der Grüfte, die dunkle Masse der Zypressen und der hinter ihnen auf-

tauchende Felsenkamm vermitteln den Eindruck einer Raumtiefe inmitten der oben durch eine dekorativ bewegte Silhouette auf der Bildfläche abgegrenzten Masse. Nur der Horizont zieht den Blick in die Ferne. Rote Abendglut übergießt die graublaue Dämmerung und das tiefgründig daliegende Meer.

Bis jetzt wurde die Toteninsel lediglich auf Gegenstand und Form hin betrachtet. Ich gehe nun auf ihren Inhalt über.



Malerei VI: Böcklin und Goethes Psalm an die Natur.

Ist Böcklins Toteninsel eine Allegorie auf den träumenden Menschen? Soweit wären wir ungefähr: die Antike allegorisierte die Natur in der menschlichen Gestalt, wir könnten anfangen, den Menschen durch die Landschaft begreiflich zu machen. In alten, uralten Zeiten waren es die Naturkräfte, die der Menschheit unergründliche Rätsel aufgaben, so daß sie sich Götter erschaffen mußte, um einen Halt in diesem beängstigenden Dasein zu gewinnen. Heute sind wir bei der Herrenmoral angelangt. Das größte Rätsel ist uns der Mensch selbst, die Natur schreckt die klarblickenden Köpfe unter uns nicht mehr. Also wollte Böcklin das große Fragezeichen, Mensch genannt, durch das Meer, den Felsen, die Bäume aufzulösen suchen? Soll sein „Bild zum Träumen" durch das Meer etwa die Tiefe und Unendlichkeit des Gemütes, durch die Felsen die Starrheit des Willens, sollen die Bäume gestaltgewordene Gedankenregungen andeuten? Es dürfte nicht lange dauern, so wird man Landschaften unter solchen Gesichtspunkten malen und betrachten. Böcklin aber ist in seinen Bildern von dieser Umkehrung aller alten Weltanschauung unendlich weit entfernt. Ihm ist noch immer die Natur das große Rätsel, und der Mensch mehr als je zuvor ein Teil von ihr. Wenn er Landschaften malt, so führt ihm die Freude an der Schönheit dieser Welt, die tiefe Ehrerbietung seines Gemütes vor der Größe und dem Geheimnis aller Erscheinung

den Pinsel, und seine Menschen sind Symbole, leibhaftige Teile dieses Naturganzen, durch die nur der tiefe Sinn dessen, was aus der Natur zu seinem Gemüte und umgekehrt von diesem zur Natur spricht, lebendig und greifbar gemacht werden soll.

Für Böcklin ist die Natur nicht Stückwerk, er malt nicht ein Stück, wie er es sieht — Standpunkt Zola-Liebermann —, sondern was aus der Tiefe seines Gemütes nach Ausdruck ringt, dafür findet er in der großen allumfassenden Natur Ausdrucksmittel. Das Prinzip, das in Böcklins Kunst waltet, ist dem Zolaschen Grundsatz gerade entgegengesetzt: er malt ein Stück Temperament, gesehen durch die Natur, und bietet Symbole seines Gemütes, nicht Allegorien.

Was Böcklin in der Toteninsel vor uns hinstellt, ist also nicht ein Ausschnitt aus der Natur, ein Stück Meer allein, eine Insel und Bäume, sondern, und das ist das Entscheidende: Böcklins Gemüt, gerade zu stiller Melancholie neigend, zeigt uns in dem Bilde die ganze große Natur als Träger seines schwermütigen Sinnens über Zeit und Ewigkeit. Das Kommen und Gehen der Menschen ist Episode, das Bleibende ist die Ruhe der Ewigkeit. Die Zeit selbst ist es, die leise durch die Wipfel streicht. Böcklin sieht wie das Kind. Ahnungslos überträgt er die Regungen seiner Seele in die Außenwelt, die mit ihm lachen und weinen, still sein oder jubeln muß. Und immer wieder fragt er Bäumen und Menschen, Tieren und Blumen die Wunder des eigenen Innern ab. Glücklich der Mensch, der nie aufhört, so zu sehen: darin steckt der Künstler. Aus dem unbewußten Schauen wird ein Betrachten, ein liebendes Umfangen, ein Forschen nach dem Geheimnis, das alles Leben umfängt, ein Fragen nach den Zügen, die sein Wesen ahnen lassen. Wer der Natur so nahegerückt ist, der allein lebt voll und ganz; er allein kennt den Wert des Lebens, er allein weiß es für eine Ewigkeit — nach Menschenbegriffen festzuhalten.

Böcklin verstand es, diese Ahnungen durch die Malerei Gestalt annehmen zu lassen. Traumverloren hielt er Zwiesprach

mit der Natur, über das Viele der alltäglichen Erscheinung hinaus hat er, unbekümmert um das Geschwätz der Menschen, die Rätsel festzuhalten gewußt, auf deren Ahnung es ankommt, wenn uns Lebensfreude zuteil werden soll. In der Toteninsel steht Böcklin, der Germane, unmittelbar neben Phidias, dem Hellenen, dem Bildner des Reliefs der Hegeso (s. Abb. 42). Beide schaffen „Bilder zum Träumen“, zum Träumen von Zeit und Ewigkeit. Das ist der wahre Inhalt auch des Grabreliefs. Die Gestalt ist nur das Instrument, auf der diese Saite erklingt. Der Grieche spricht durch die Menschengestalt, der Germane durch die Landschaft. Und dabei ist auch der Gegenstand an sich völlig verschieden: ein Genrebild und daneben eine Insel!

Es hat schon vor Böcklin Künstler gegeben, die das Bild dessen, was rätselhaft hinter der Natur und ihrem Geschöpf, dem Menschen, steht, zu geben wußten. Der bedeutendste war Giorgione, der bessere Teil der Seele jenes Tizians, der in der himmlischen und irdischen Liebe ein Traumbild sondergleichen schuf. Es ist nur aus dem Vermächtnis des jung verstorbenen Visionärs zu verstehen. Leser, denen diese Zeilen sympathisch sind, und die gern selbst sehen möchten, was uns die bildende Kunst im Rahmen meiner Anschauung Großes hinterlassen hat, mögen nicht versäumen, sich Giorgiones Naturidyllen zu verschaffen. Der Kunstwart sollte sie möglichst vollständig seinen Meisterbildern einverleiben. Es gehören hierher das Wunder von Castelfranco (eine Madonna), das ländliche Konzert im Louvre (der Schlüssel zum Verständnis der himmlischen und irdischen Liebe), dann die sog. Familie des Giorgione im Palazzo Giovanelli in Venedig, und die Venus in Dresden, nebst manchem anderen.*) Angesichts dieser Bilder könnt Ihr träumen von einem paradiesischen Einssein mit der Natur und könnt aus dieser Idealnatur Kraft ziehen und Euch stählen für das Leben. Dann werden Euch auch die

*) Jetzt am besten zugänglich in der Tafelserie „Das Museum“.

ungezählten Deutungen dieser Bilder lachen machen: sie sind reiner Inhalt, der Gegenstand ist an ihnen ganz Nebensache.

Bei Giorgione hat man noch den Eindruck, daß er wie der seinem Geiste verwandte Dürer in der Melancholie zuerst die dargestellte Menschengestalt als Ausdrucksmittel der eigenen Stimmung sah. Anders Rembrandt in der Landschaft mit den drei Bäumen. Und anders auch Böcklin. Was er empfindet, setzt sich unmittelbar in Landschaft um, die Menschengestalt wird erst von ihr, d. h. als ein Teil der Natur geboren. Die Landschaft bleibt immer die Hauptsache, aus ihr muß man den Inhalt erschließen und nach ihr sind Böcklins Bilder die Namen zu geben. Sie ist der leibhaftige Stimmungsausdruck. Darin überragt Böcklin alle Zeiten, und die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch ihn vor dem Michelangelo der sichtbaren Welt, Menzel, gerettet worden. Böcklins Bilder haben einen Inhalt, der für alle Zeiten als das Höchste dessen gelten wird, was die Landschaftsmalerei geben kann. Dem modernen Menschen verflüchtigt sich der Inhalt in Stimmungen, die keine Einzelgestalt festhalten kann. Sie schwingen wie Töne in Licht, Luft und Farbe, d. h. allen Werten hin, wodurch die landschaftliche Umgebung zu uns spricht. Trotzdem ist in Böcklin das, was Giorgione wollte, aufs neue in Erscheinung getreten, die erfüllte Sehnsucht des Menschen nach der erlösenden Einheit mit der Natur. Was der Frühling flüstert, der Wald schweigt und die Woge rauscht, das ist nur das Echo des Menschengemütes und klingt in Böcklins Schöpfungen ähnlich wieder wie bei Giorgione. Es sind die verwandten Regungen dieser beiden Menschenseelen, die sich durch die landschaftlichen Gestalten dem Beschauer mitteilen.

Das schroffste Gegenteil ist Michelangelo. Er glaubt die Natur im Menschen meistern zu können und ringt verzweifelt mit ihr. Seine titanischen Energien finden keinen natürlichen Halt. So bricht er schließlich ganz mit der Natur, erschafft sich eine Welt von Giganten und sieht nur Gebilde

eigener Schöpfung. Die Landschaft ist für ihn, wie für keinen zweiten, abgestorben und tot. Böcklin dagegen findet für die zartesten Gemütsregungen seiner Seele, für traurigen Ernst und heitere Laune ebensogut wie für das furchtbarste Ringen Lösung; alles findet in der Landschaft und den von ihr geborenen Gestalten sein Echo. Eines aber scheint ihm ganz besonders nahe zu liegen, der Ausdruck für Empfindungen, die schon aus der Toteninsel und ihren fünf Wiederholungen sprechen: die Darstellung der Zeit, der ewig gleitenden Stunde.

In einigen Bildern löst er die Zeitstimmung aus durch ein Naturelement, ähnlich wie Schwind in seiner Melusine. Am Anfang und Ende dieses seligen Liebeslebens die „fontes Melusinae", ein Felsenquell, in dessen Kühle das schöne Weib dahindämmert. Auch bei Böcklin wird als Ausdrucksmittel das Element des Wassers benützt. In seinem Bilde „Vita somnium breve" läßt er es an auffälliger Stelle gurgelnd aus dem offenen Munde einer starren Maske rinnen, sich im Becken sammeln und — fast das Hauptmotiv — als Bächlein zwischen Wiesen nach dem Vordergrund rinnen: Kinder sitzen daran und blicken der Blüte nach, die still in die Ferne gleitet. Man sieht die Jungfrau, die sich am Duft des Lebens berauscht, den Mann, der Taten entgegenreitet, und endlich den müden Greis, den der Tod ins Genick schlägt. Das ganze Leben entwickelt sich so an dem Bächlein der Zeit. Man vergleiche mit Böcklins Bilde die „Lebensalter" von Giorgione-Tizian bei Lord Ellesmere oder in der Kopie des Sassoferrato in der Galerie Borghese: Kind, Liebespaar und Greis erscheinen in getrennten Gruppen, der verbindende Lebensfaden aber das *πάντα ῥεῖ*, fehlt.

Und ein andermal wieder ist es die spiegelnde Fläche eines stillen Weihers, in der man die Abendwolken ziehen sieht. Sie wecken im Beschauer den Grundakkord der still dahineilenden Stunde. Gemeint ist das unter dem Namen „Heimkehr" bekannte Bild: vorn auffällig wie kaum je ein anderes Motiv der Mühlteich mit seinen Steinrändern, auf denen, vom

Rücken gesehen, ein Landsknecht sitzt, träumend wie Hegeso. Er wendet sich der in der Dämmerung des Tales liegenden Mühle zu, und was ihm durch den Kopf geht, das dürfte sich ungefähr in demselben Ideenkreise bewegen, wie bei der schönen Frau in des Phidias Relief: er läßt die Zeit seines Lebens am inneren Auge vorübergleiten.

Böcklin hat einige Bilder immer wieder gemalt: die Villa am Meer, die Toteninsel und u. a. noch ein Bild, das bisher unerwähnt blieb, aber nach meinem Empfinden dem Ausdruck nach das bedeutendste ist, was wir von Böcklin besitzen: die Ruine am Meer. Eine Skizze vom 11. Oktober 1880 ist Frau Anna Defregger, also wieder einer Dame, gewidmet. Die erste ihr entsprechende Bildredaktion in Breitformat besitzt Ph. Thorsch in Wien. Seither sind vier und mehr Wiederholungen in Hochformat entstanden, eine ernster und bedeutungsvoller als die andere. In Abb. 68 erscheint vor dem Leser eine Wiederholung, die durch die unmittelbare Nähe des Meeres noch an der ersten Fassung festhält. Kahle Wände, hochaufragend im Wetteifer mit drei Zypressen, die Zeit hatten, inmitten der Ruinen emporzuwachsen, der Zugang dazu im Vordergrunde, wo man über das morsche Gemäuer hinweg in die Tiefe sieht. Dort rollen Meereswogen, vom Sturme gepeitscht. Durch das schwarze Gewölk brechen Sonnenstrahlen, man sieht, wie sich die Baumwipfel schwer neigen, die Sturmvögel aufgescheucht um die alten Mauern kreisen, die vielleicht im nächsten Augenblick schon zusammenstürzen — das Ganze ein Stück Zeit, wie es einfacher nie gemalt wurde, und schwerlich je wieder so greifbar menschlich erfaßt gemalt werden wird.

Die Darstellung der Zeit, ihres Kommens und Gehens, ihrer Schrecken und ihres Friedens, im Wechsel von Sturm und Sonnenschein, zugleich das Zeitliche umrahmt vom Ewigen, nie nackt und wahr, das einzelne Ereignis an sich: das scheint ein Kernpunkt des Inhaltproblems in der bildenden Kunst zu sein, ähnlich wie für das Raumproblem eine Haupt-



Abb. 68. Böcklin, Ruine am Meer
(Photographische Union.)

sache das Wecken des Gefühles für den Zusammenhang des dargestellten Ausschnittes mit dem unendlichen Gesamtraum ist. Diese Raumwirkung kommt simultan zustande, die Zeitempfindung sukzessiv. Es gehört große Kunst dazu, das Vorher

und Nachher unaufdringlich, wie mitklingend, anzudeuten. Das uralte Mittel, noch von Paolo Veronese in seinem Raub der Europa und von Velasquez im Besuch des Antonius beim Eremiten Paulus verwendet, die Aufeinanderfolge verschiedener Vorgänge in derselben Landschaft, war und ist längst überwunden.

Böcklin versteht, „im Buche der Natur zu lesen", „an ihrem Busen zu liegen", und was wir sonst an Phrasen für dieselbe Sache haben: in der Natur ein Echo zu finden für das Glauben, Lieben und Hoffen des einsamen Gemütes. Seine Darstellung bleibt, wenn das dem Inhalt entspricht, im Maßstabe des rein Menschlichen. Ich erinnere an den weltvergessenen Frohmut des Fauns, der, in der Campagna liegend, einen Raben pfeifen lehrt, oder jenes wunderbare „Lenzeswehen", wo die Quellen aus der Erde brechen und man über dem Duft der jungen Blüten einen Reigen von Frühlingsgenien sieht. Im Vordergrunde die Nymphe mit dem Stieglitz und die beiden drolligen Faune.

In anderen Bildern wieder erhebt sich Böcklin zu majestätischer Größe, da nämlich, wo das, was er ausdrücken will, ein Übermenschliches bedeutet. So das unmittelbar aus den Fluten des Meeres zu gewaltigen Massen sich emportürmende Waldgebirge, über das die dunklen Schatten von Wolken huschen, die eben nach einem schweren Gewitter abziehen. Die Spannung hat sich gelöst, müde des Ringens liegt die Natur da, wie der an den Gipfel geschmiedete Prometheus, den man oben in den wallenden Nebeln ausnimmt. Und selbst an den wütendsten Kampf der Elemente wagt sich der Schöpfer der „Bilder zum Träumen" heran. Der Krieg 1870/1871 regt ihn ursprünglich dazu an. Die Phantasie führt ihm den Kampf in der Gestalt wilder Kentauren vor. Bei jeder der fünf Fassungen wächst die Wut der Ringenden, immer deutlicher setzt sich das Symbol des Krieges um in den allgemeineren Ausdruck von unbändig gegeneinander tobenden Gewalten. Die Gestalten der Kentauren, die sich schnaubend, wie die Pferde Leonardos in der

Anghiarischlacht ineinander verbeißen, sind immer nur Verkörperungen der wild rasenden Natur und der greifbare Niederschlag dessen, was zugleich in der Landschaft donnert und brüllt. Auch da gibt Böcklin dem Beschauer das Gefühl des in der Unendlichkeit der Zeit Geschehenden durch die Großartigkeit des Hochgebirges und die absehbare Entwicklung und Erneuerung des Kampfes selbst. In der Fassung mit fünf Kämpfenden und einem Toten (bei Schön in Worms) überblickt man links, was vorausging: dort liegt ein Gefallener; in der Mitte ist, wie in Michelangelos Kentaurenkampf, das Zerschmettern mit dem Stein und furchtbare Niederringen, also die Höhe des Kampfes gegeben und rechts vorn das Ende, die wahnsinnige Bestie am Rande des Abgrundes. Hinter dem allen Sturm, Schnee und gespenstig weiße Wolken.

Und dazu kommt, was nur vor den Originalen selbst belegt werden kann: Böcklin spricht sich schon in den Farben allein aus. Darin am stärksten steckt das Naturgewaltige des Eindrucks, den seine Bilder machen. Er schüttet, wie die Natur, sein Kolorit so aus, wie Kälte und Tod, Wärme und Liebesglut es fordern. Der Kampf und die Toteninsel halten sich in kalten Farben; beim Keimen des Frühlings, beim Aufflammen des Zornes usf. erreicht sein Kolorit hinreißende Kraft. —

Böcklins Bilder sind Hymnen eines Sehers, der sich selbst in der unendlichen Natur, und diese mit ihrem unbegrenzten Reichtum in der Tiefe des eigenen Gemütes wiederfindet. Wenn er dem Liede des Lebens lauscht, hört und sieht er immer zugleich sich selbst und das, was ihn umgibt. Aus dieser Einheit entwickeln sich dann seine fesselnden Bilder.

Ich kann von Böcklin und diesem Büchlein nicht scheiden, ohne die Künstler aufmerksam zu machen auf ein Fragment von Goethe, „Die Natur". In hohem Alter findet er diesen aphoristischen Aufsatz in der brieflichen Verlassenschaft der Herzogin Anna Amalie vor, von einer wohlbekannten Hand geschrieben, deren er sich in den achtziger Jahren, also am Ende seiner Sturm- und Drangperiode, in seinen Geschäften

zu bedienen pflegte. Er schreibt darüber an Kanzler v. Müller: „Daß ich diese Betrachtungen verfaßt, kann ich mich faktisch zwar nicht erinnern, allein sie stimmen mit den Vorstellungen wohl überein, zu denen sich mein Geist damals ausgebildet hatte“ usf. Von der Altershöhe herab sieht er in dieser Anschauungsweise die Neigung zu einer Art Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht sei. Goethes Sprache in diesen Aphorismen ist die der Psalmen, wie sie auch Nietzsche wieder gebraucht hat. Ich kann mir nicht versagen, dieses fast unbekannte Fragment hier abzudrucken. Es nimmt sich aus wie ein Vermächtnis des jungen Goethe an die moderne Kunst. Jeder Satz bedeutet den Namen eines Bildes, so gemalt, daß der dargestellte Gegenstand sich völlig auflöst in dem Stimmungsgehalt der Worte Goethes, die darunter zu setzen wären, „ein Spiel, dem es bitterer Ernst ist“, wie der Meister sagt. Möchten die modernen Maler nicht verschmähen, durch Böcklin und Goethe geleitet, einen Weg zu betreten, der sie wieder emporführt zur vollen Höhe der Kunst. Dann gewinnen sie, was ihnen so hart abgeht: einen Inhalt, und können ihren Schöpfungen wieder Gegenstände höherer Ordnung unterlegen; auch das Gewöhnlichste kann dazu erhoben werden. Es kommt ganz darauf an, wie ich es ansehe. Ob ich den Eigenwert, der aller Erscheinung innewohnt, achte und liebe und ihn als Teil eines Unendlichen sehe und darstelle, das seine tiefsten Abgründe und lichtesten Höhen in meinem eigenen Gemüte hat, oder den Gegenstand lediglich zum Spielball meiner Geschicklichkeit mache. Ob ich in allem den Ausdruck einer höheren, mich durchglühenden Einsicht finde oder die Dinge in ihrer banal gesehenen Wirklichkeit gebe. Ich schließe mit Carpenter (Demokratie). „Und das Fallen eines Blattes durch die Luft und der Gruß des Vorübergehenden auf der Straße werden dir mehr sein, als die Weisheit aller Bücher je geschrieben — und auch dieses Buches.“

Die Natur.

Ein Fragment von Goethe.*)

Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen — unvermögend aus ihr herauszutreten, und unvermögend tiefer in sie hinein zu kommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen.

Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist war noch nie, was war kommt nicht wieder — alles ist neu, und doch immer das Alte.

Wir leben mitten in ihr, und sind ihr fremde. Sie spricht unaufhörlich mit uns, und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie, und haben doch keine Gewalt über sie.

Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben, und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich.

Sie lebt in lauter Kindern, und die Mutter, wo ist sie? — Sie ist die einzige Künstlerin: aus dem simpelsten Stoff zu den größten Kontrasten; ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung — zur genausten Bestimmtheit, immer mit etwas Weichem überzogen. Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Wesen, jede ihrer Erscheinungen den isoliertesten Begriff, und doch macht alles Eins aus.

---

*) Goethes Werke, Weimar bei Böhlau. II. Abt.: Goethes naturwiss. Schriften. 11. Bd.: Zur Naturwissenschaft. Allg. Naturlehre 1. Teil, S. 5 f.

Sie spielt ein Schauspiel: ob sie es selbst sieht wissen wir nicht, und doch spielt sie's für uns die wir in der Ecke stehen.

Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr, und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Für's Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie an's Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar.

Gedacht hat sie und sinnt beständig; aber nicht als ein Mensch, sondern als Natur. Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann.

Die Menschen sind alle in ihr und sie in allen. Mit allen treibt sie ein freundliches Spiel, und freut sich je mehr man ihr abgewinnt. Sie treibt's mit vielen so im Verborgenen, daß sie's zu Ende spielt ehe sie's merken.

Auch das Unnatürlichste ist Natur, auch die plumpste Philisterei hat etwas von ihrem Genie. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht.

Sie liebt sich selber und haftet ewig mit Augen und Herzen ohne Zahl an sich selbst. Sie hat sich auseinandergesetzt um sich selbst zu genießen. Immer läßt sie neue Genießer erwachsen, unersättlich sich mitzuteilen.

Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. Wer ihr zutraulich folgt, den drückt sie wie ein Kind an ihr Herz.

Ihre Kinder sind ohne Zahl. Keinem ist sie überall karg, aber sie hat Lieblinge an die sie viel verschwendet und denen sie viel aufopfert. An's Große hat sie ihren Schutz geknüpft.

Sie spritzt ihre Geschöpfe aus dem Nichts hervor, und sagt ihnen nicht woher sie kommen und wohin sie gehen. Sie sollen nur laufen; die Bahn kennt sie.

Sie hat wenige Triebfedern, aber nie abgenutzte, immer wirksam, immer mannigfaltig.

Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff viel Leben zu haben.

Sie hüllt den Menschen in Dumpfheit ein, und spornt ihn ewig zum Lichte. Sie macht ihn abhängig zur Erde, träg und schwer, und schüttelt ihn immer wieder auf.

Sie gibt Bedürfnisse, weil sie Bewegung liebt. Wunder, daß sie alle diese Bewegung mit so wenigem erreicht. Jedes Bedürfnis ist Wohlthat; schnell befriedigt, schnell wieder erwachsend. Gibt sie eins mehr, so ist's ein neuer Quell der Lust; aber sie kommt bald in's Gleichgewicht.

Sie setzt alle Augenblicke zum längsten Lauf an, und ist alle Augenblicke am Ziele.

Sie ist die Eitelkeit selbst, aber nicht für uns denen sie sich zur größten Wichtigkeit gemacht hat.

Sie läßt jedes Kind an sich künsteln, jeden Toren über sich richten, Tausende stumpf über sich hingehen und nichts sehen, und hat an allen ihre Freude und findet bei allen ihre Rechnung.

Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt; man wirkt *mit* ihr, auch wenn man *gegen* sie wirken will.

Sie macht alles was sie gibt zur Wohlthat, denn sie macht es erst unentbehrlich. Sie säumet, daß man sie verlange; sie eilet, daß man sie nicht satt werde.

Sie hat keine Sprache noch Rede, aber sie schafft Zungen und Herzen durch die sie fühlt und spricht.

Ihre Krone ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen, und alles will sich verschlingen. Sie hat alles isoliert, um alles zusammen zu ziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos.

Sie ist alles. Sie belohnt sich selbst und bestraft sich selbst, erfreut und quält sich selbst. Sie ist rauh und gelinde, lieblich und schrecklich, kraftlos und allgewaltig. Alles ist

immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt ſie nicht. Gegenwart iſt ihr Ewigkeit. Sie iſt gütig. Ich preiſe ſie mit allen ihren Werken. Sie iſt weiſe und ſtill. Man reißt ihr keine Erklärung vom Leibe, trutzt ihr kein Geſchenk ab, das ſie nicht freiwillig gibt. Sie iſt liſtig, aber zu gutem Ziele, und am beſten iſt's ihre Liſt nicht zu merken.

Sie iſt ganz, und doch immer unvollendet. So wie ſie's treibt, kann ſie's immer treiben.

Jedem erſcheint ſie in einer eignen Geſtalt. Sie verbirgt ſich in tauſend Namen und Termen, und iſt immer dieſelbe.

Sie hat mich hereingeſtellt, ſie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir ſchalten. Sie wird ihr Werk nicht haſſen. Ich ſprach nicht von ihr. Nein, was wahr iſt und was falſch iſt alles hat ſie geſprochen. Alles iſt ihre Schuld, alles iſt ihr Verdienſt.



Anhang.

Kunststreit, Reichstag und Liebermann.

In Preußen besteht ein scharfer Gegensatz zwischen der modernen Kunst und dem Willen des Königs. Vor drei Jahren hatten sich die Verhältnisse derart zugespitzt, daß alle Welt Partei nahm. Damals ist auf eine von Berlin ausgehende Anregung hin auch der nachfolgende Essay entstanden. Er scheint mir heute noch nicht veraltet — es sei denn, daß die vereinzelten Schwalben, von denen ich während der Korrektur lese — die Berufung Bruno Pauls, Messels und Tuaillons —, einen wirklichen Frühling bedeuten. Wir hätten das, vermute ich, dann dem neuen Generaldirektor der Kgl. Museen, Wilhelm Bode, zu danken.

Aus der Reichsratsdebatte vom 15. und 16. Februar 1904 schien mir soviel klar hervorzugehen, daß in der Tat Anton von Werner am 18. August dem Reichskommissar für die Weltausstellung von St. Louis den Immediatbefehl überbrachte, die einberufene freie Kommission als offizielles Komitee aufzulassen und die ganze Angelegenheit in die Hände der Künstlergenossenschaft zu geben. Dieses Eingreifen der höchsten Stelle in die von seiten der Regierung glücklich und gerecht begonnene Lösung einer schwierigen Frage hat offenbar ein doppeltes Wunder zutage gefördert. Erstens, daß alle Parteien einig wurden in der Abwehr des Übergreifens bekannter preußischer Kunstzustände auf das Gesamtreich, und zweitens, daß mit einemmal Leute, denen es nie eingefallen wäre, für die Sezession Partei zu ergreifen, im Stile von Muther und Liebermann zu reden anfingen. So wurde das Kind mit dem

Bade ausgegossen und ein Zustand geschaffen, dem auf beiden Seiten Ernüchterung folgen mußte.

Vielleicht ist es daher an der Zeit, doch einmal abzuwägen, was wohl dem starken Willen des Kaisers positiven Halt bieten und andererseits der immer kräftiger emporwachsenden modernen Bewegung Kraft und Ausdauer geben kann. Denn Übelwollen scheint mir der Widerstand auf der einen Seite gewiß ebensowenig, wie die Gegenerscheinung Modesache. Was also liegt dem ganzen Zusammenstoß, unabhängig von den Sympathien und Antipathien des Tages, als eigentliche Ursache zugrunde? Doch wohl ein Gegensatz in den Überzeugungen vom Wesen der Kunst. Was die breite Masse der sog. Sezessionisten für Kunst hält, hat nach des Kaisers Urteil nichts mit ihr zu tun, und umgekehrt ist das, was der Kaiser verlangt, so weitab von den Zielen der Sezessionisten, daß eine Einigung unmöglich scheint. Vielleicht kommt sie trotzdem mit der Zeit zustande, wenn ein drittes Boden gewinnt, auf das man sich von beiden Seiten einigt. Um dieses zur Geltung zu bringen, möchte ich nochmals zusammenfassen, was in diesem Bändchen vorgebracht wurde.

Die bildende Kunst ist mehr als andere Künste an die Voraussetzung von Gegenstand und Gestalt gebunden. Das macht wohl, daß man gerade in ihr das künstlerische Schaffen leichter mißverstehen, aber auch greifbarer analysieren kann, als in Dichtkunst und Musik. Sie knüpft unmittelbarer an bestimmte Vorstellungen, Gestalten an als die beiden anderen Kunstgattungen, in denen Urteile und Gefühle, wie im Leben das Begehren, in den Vordergrund treten. Sie kann nur im Gebiete des rein Dekorativen mit gestaltlosen Gebilden, Linien und Flächen ohne Raumwert und Farben ohne Tonwert, wie mit konventionellen Worten oder mit Tönen arbeiten, ist vielmehr gezwungen, ihren Ausdruck direkt oder unmittelbar in die gegebenen Gestalten der Natur zu kleiden. Das oft herangezogene Beispiel von der auf einer Tafel gezogenen schrägen Linie ist auch hier am Platze. Ich empfinde sie erst dann als

Raumwert, wenn sie an einem Gegenstande auftritt, etwa einem Würfel, an dem sie dann die Verkürzung nach der Tiefe bedeutet. Es muß also in der bildenden Kunst der Gegenstand gegeben sein; er allein wäre Sache des Auftraggebers. An sich unkünstlerisch, entzündet sich doch an ihm die Phantasie. Aus ihm entwickeln sich die Voraussetzungen der räumlichen Schöpfung, die der Natur entnommene Gestalt und deren Aufbau nach ästhetischen Gesetzen, wie sie die gewachsene Natur in Symmetrie, Proportion, Rhythmus u. dgl. dem Menschen als selbstverständlich zur Gewohnheit gemacht hat. Damit tritt zugleich in seine Rechte die durch verstandesmäßige Überlegung gezeitigte Form und der dem Gemüt entspringende Inhalt, d. h. das eigentlich Künstlerische. Beide müssen denn auch ausschließlich dem Künstler überlassen bleiben. Die Ausführung setzt den Vollbesitz des Handwerks, der Technik voraus. Dabei ist die Bedeutung der Technik neben den künstlerischen Ausdrucksmitteln oder Qualitäten und dem Inhalt im Hinblick auf das Wesen des Kunstwerkes eine sehr verschiedene.

Darüber sind alle einig, daß die Technik in der Kunst nur Mittel zum Zweck und eine Sache ist, welche die Künstler untereinander abmachen mögen. Ob einer in Öl oder Petroleum, in Tempera oder sonst einer Technik malt, kann uns einerlei sein; wir verlangen nur, daß die Farben haltbar sind und die künstlerische Absicht zur vollen Geltung bringen. Ebensowenig werden wir auf der rigorosen Forderung Hildebrands bestehen, der Bildhauer möge selbst unmittelbar in Stein arbeiten. Das ist vom rein technischen Standpunkte aus doch ausschließlich seine Sache; uns liegt nur daran, eine Statue, die uns befriedigt, nicht etwa durch Anstückelungen dem frühen Verfall preisgegeben zu sehen. Endlich verlange ich bei einem Neubaue absolute Sicherheit der Konstruktion und Einheit von Form und Material; bei einem Möbel ferner, daß auf die Holzfaserung Rücksicht genommen sei u. dgl. m. Nach diesen Beispielen wird über Wesen und Bedeutung dessen, was ich Technik nenne, kaum ein Zweifel bestehen können.

Die Technik ist die handwerksmäßige Unterlage jeder Kunst, sie läßt sich chemisch, physikalisch, mechanisch oder sonst irgendwie handgreiflich fassen und gibt daher die unzweideutigste Handhabe für die Feststellung der einzelnen Kunstgattungen und ihrer Scheidung untereinander. Auf Grund der Technik werde ich sofort entscheiden können, was Dichtung, was Musik und was bildende Kunst ist, ebenso ob ein Werk der Baukunst, Bildhauerei oder Malerei angehört. Daß es Grenzgebiete gibt, wie das Musikdrama oder das Relief, tut dieser Konstatierung keinen Eintrag. Die Technik ist auch für jedes über ein Kunstwerk gefällte Urteil die sicherste Basis: Es läßt sich am ehesten vor Sachverständigen erweisen.

Anders liegt die Sache auf dem zweiten Hauptgebiete der künstlerischen Tätigkeit, dem der Probleme der Schmuck- und Raumform. Formen unterscheiden sich vom rein Technischen dadurch, daß sie nicht für die Baukunst andere sind, als für die Bildhauerei, und wieder andere für die Malerei, sondern für das Gesamtgebiet der bildenden Kunst ein und dieselben bleiben. Ob ich baue, bilde oder male, immer habe ich Gestalten in künstlerische Form umzusetzen, d. h. für den Beschauer darzustellen einmal dekorativ in Linien und Flächen, einfarbig oder bunt, dann räumlich in Raum und Masse, einfarbigem oder buntem Licht. Diese ganz eigenartige Wirkungsform bestimmt die qualitative Art der Darstellung und führt sie durch mit Hilfe der quantitativen, rein technischen Hilfsmittel. Gestalt und Technik sind das rein körperlich Greifbare an der Erscheinung in der bildenden Kunst; die Form hat immer etwas Abstraktes. Das, was ihre Wahl bestimmt, ergibt sich aus dem Zusammenwirken des objektiv Gegebenen, des Gegenstandes, mit dem Inhalt, den der Künstler subjektiv in diesen hineinlegt. So ist das Wesentliche in der bildenden Kunst, ihre Seele, der Inhalt; von ihm geht aus, was den Künstler im Wege von Gegenstand und Gestalt zur Form drängt. Die technischen und Formqualitäten an sich sind also nicht Kunst, erst der Inhalt erhebt sie dazu.

Was nun ist dieser Inhalt? Er ist das Ich des Künstlers, das, in die gegebene Schale, den Gegenstand, gegossen, durch die Technik und die Qualitäten der Form zum Ausdruck gebracht wird. Er ist der durch Leben und Erfahrung geläuterte, mit dem Gewissen ausgeglichene Urgrund der Phantasie, der tiefste eigentlich schöpferische Teil des Individuums. An diesem Ich, der am reinsten im Kinde zu spielender Kraft entwickelten Eigenwelt, entzündet sich die Formkraft; Gegenstand und Gestalt enthalten nichts vom Inhalt oder stehen wenigstens als Erreger in zweiter Linie. Das Abendmahl Christi kann vom Standpunkte einer ausschließlich an Gegenstand und Gestalt klebenden Kunst in unzähligen Erscheinungsarten gegeben werden, wie ich eine Tischgesellschaft in unzähligen Photographien festhalten kann. Aber der Inhalt kann für jeden Künstler im wesentlichen nur einer sein. Wenn wir das Abendmahl Christi immer wieder im Sinne Leonardos sehen, so liegt das an dem Inhalt, den dieser eine große Mensch in das gegenständliche Schema zu legen gewußt hat.*) Der Gegenstand kann noch so abgedroschen sein, der Inhalt vermag ihn völlig zu verjüngen. Wir haben das am Faust erlebt.

Inhalt und Ausdruck ist das allgemein Künstlerische, kommt der bildenden Kunst ebenso wie der Musik und Dichtkunst zu. Darin gipfelt die Kunst; darin steckt auch, was Künstler und Publikum verbindet; denn dieses vermag die künstlerischen Ausdrucksmittel nur aufzunehmen, wenn sie sich mit einem Inhalt decken, diesen einheitlich zur Geltung bringen. So lange die Kunst für jemanden da ist, der von Technik nichts und von Qualität wenig versteht, also nicht nur für die Künstler untereinander, wird sich die Technik der Qualität, und diese dem Inhalt unterordnen müssen. Wie Gegenstand und Gestalt notwendig sind, damit ich die Qualitäten Raum und Licht empfinde, so ist ein Inhalt welcher Art immer notwendig, damit die

*) Ich bezweifle, daß Goethe ganz durchdrungen hat, was Leonardo mit seinem Bilde wollte. Vgl. Goethe-Jahrbuch XVII (1896) S. 138 f. und Euphorion IX (1902) S. 317 f.

Qualitäten, sie seien nun dekorative oder solche der Gestalt, als künstlerische Tat auf mich wirken.

Die Wurzel aller Kunst steckt also darin, ob und wie das Individuum inhaltlich auf den Gegenstand reagiert bzw. ein bedeutungsvoller Inhalt in ihm zum Ausdruck drängt. Hier liegt der Jugendbronn. Ob sich dieser nun von der Wasserscheide aus in das Gebiet der Dichtkunst, der Musik oder der bildenden Kunst ergießt, kommt auf eins heraus. Menschen, die nach einem Tropfen dieses kastalischen Quells dürsten, müssen sich aus den Niederungen der Technik und dem Wald von Gegenständen wie Gestalten und all den an sich fesselnden Formqualitäten emporarbeiten zur Höhe. Nur der ist im wahren Sinne des Wortes ein Künstler, der von diesem Quellgebiet aus Umschau hält über die Lande zu seinen Füßen, und dann die Darstellungs- und Ausdrucksmittel so wählt, daß er, ohne zu irren und Nebenpfade zu gehen, zielbewußt seinen individuellen Weg nimmt, d. h. Gegenstand und Gestalt zu jener Formwirkung zu bringen weiß, die der Inhalt fordert.

Warum ich diese Dinge in der Angelegenheit „Kunststreit, Reichstag und Liebermann" vorbringe? Weil ich glaube, daß auf diesem Boden eine Klärung eintreten könnte. Was Kaiser und Sezession trennt, ist im letzten Grunde, daß der Kaiser über den Gegenstand hinaus etwas vorschreibt, was Sache des Künstlers ist, den Inhalt, während die Sezession, ganz befangen im erneuten Entdecken der Erscheinungswelt und der Gewinnung von allerhand künstlerischen Qualitäten, zumeist an den Inhalt gar nicht denkt und den Gegenstand verachtet. Der Kaiser wünscht die Kunst im Dienste patriotischer Ideen, d. h. in einer Richtung, die unbestrittenes Eigentum der Psyche des Künstlers bleiben muß. Inhalt läßt sich nicht aufzwingen, es sei denn, daß sich der Besteller mit einer Fratze, der „Pose", zufrieden gibt. Besteht zwischen Besteller und Künstler ein Gegensatz auf inhaltlichem Gebiete, dann ist es unbedingt notwendig, daß auf beiden Seiten um der Sache willen ein Ausgleich gesucht wird. Denn der Kaiser schadet der zeitgemäßen

Entwickelung, wenn er sich an die Akademiker hält, und die frei schaffenden Künstler verlieren den besten Nährboden zu monumentaler Betätigung, bleiben in ihren Handwerksproblemen stecken, wenn sie bei den auch heute noch bedeutenden kaiserlichen und staatlichen Aufträgen nicht herangezogen werden.

Der Kaiser steht auf dem Standpunkte: Regis voluntas suprema lex; er verlangt, daß die Kunst seinem Willen untertan sei. „Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst.“ Das Wesen der Kunst aber liegt in der freien Wahl des Inhaltes dem Gegenstande gegenüber; dann in der freien Wahl der Ausdrucksmittel, um diesen Inhalt geltend zu machen, endlich in der freien Wahl der Technik für die Erzielung dieser Qualitäten. Sache des Kaisers wäre es, den Gegenstand zu bestimmen und den Künstlern in allem Übrigen Freiheit zu lassen. Ob er das ursprünglich versucht und nur unter den Entwürfen nichts gefunden hat, was seiner inhaltlichen Auffassung entsprach, weiß ich nicht. Jedenfalls sind die Schöpfungen, die als Ausfluß des kaiserlichen Willens entstanden sind, künstlerisch ausdruckslos, wie wir das nennen, akademisch, d. h. unzeitgemäß und verbraucht alt. Ich rede gar nicht von den Hohenzollerngruppen des Tiergartens, sie illustrieren Geschichte im patriotischen Sinne. Das Wilhelmsdenkmal gibt die Idee des Kaisers von Gottes Gnaden in rauschendem Barock, das Bismarckdenkmal ist unkünstlerische, allegorisch mißbrauchte Plastik, und der Dom zu Berlin eine Häufung effektvoller Motive. Recht befriedigt sind davon nur diejenigen, die nicht ahnen, daß die Kunst entwicklungsfähig ist und heute inmitten einer beachtenswerten Entwicklung begriffen ist, die nicht ahnen, daß alles Unvollkommene aber Zeitgemäße besser ist, als jede Art von Nachahmung.

Der Kaiser hält trotz des Mißerfolges an seinem Standpunkte fest.*) Eine ähnliche Beobachtung habe ich kürzlich auf

*) So schrieb ich im Frühjahre 1904. Inzwischen hat der Kaiser eine Klippe überwunden. Bei Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums

dem Gebiete der Restauration alter Denkmäler machen können. Was ist da gesündigt worden und wird noch jeden Tag verbrochen! Und die tatenlustigen Architekten, die solche Restaurationen zu ihrem Fach erwählt haben, sind nicht niederzuringen? Die Antwort ist sehr einfach: sie finden ihren Rückhalt am Kaiser. Wie das auf die Dauer möglich ist, wurde mir klar, als ich mich 1904 bemühte, meine Schrift über die Entstellung des Domes zu Aachen*) dem Kaiser einhändigen zu lassen. Ich fand niemanden, der das gewagt hätte.**) Und so wagt es wahrscheinlich auch jetzt niemand, dem Kaiser bei aller Ehrerbietung und Liebe die Stirn zu

---

am 18. Oktober 1904 enthielt seine Ansprache eine Stelle, die für die absolute Verwerfung eine relative, in der persönlichen Überzeugung fußende einsetzt: „Wenn wir heutzutage unsere Kunst von entgegengesetzten Richtungen zerklüftet sehen, die sich befehden, und von denen die eine über die andere sich hinwegzusetzen bemüht ist, wenn es sich dabei zum Teil nach meiner Überzeugung — ich habe das schon öfter hervorgehoben — um Irrwege handelt, die vom wahren Schönheitsideal weit abführen, so sollten sich unsere Künstler mit um so mehr Ernst ins Bewußtsein rufen, welch hehre Güter in ihre Hand gelegt sind. Aber nicht jene Gegensätze sind es, von denen ich heute reden will. Angesichts des Friedensfürsten, dem die heutige Feier gilt, liegt mir vielmehr daran, dasjenige zu betonen, was geeignet erscheint, die getrennten Richtungen wieder einander näher zu bringen. Es ist das Studium der Meister der Vergangenheit, welches nach meiner festen Überzeugung vor allem dazu befähigt, tiefer in die Probleme der Kunst einzuführen. So wenig es dem Genie versagt sein kann, aus unbekannten und verborgenen Tiefen zu schöpfen, so wenig kann es richtig sein, wenn jüngere Künstler sich von aller Tradition und Schule lossagen zu können meinen. Der unerschütterliche Ernst, das heilige Streben, mit dem ältere Meister um das Ideal der Kunst gerungen haben, bietet auch den Künstlern unserer Tage ein unerreichtes Vorbild und sollte namentlich in der jüngeren Generation Selbstkritik, Bescheidenheit und Achtung vor den Leistungen anderer fördern. Nur so wird ein gegenseitiges Verständnis angebahnt und dem wahren Fortschritt der Kunst gedient werden."

*) Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, ein Protest. Leipzig 1904. Vgl. über „Des Kaisers lebendige Fürsorge für den Münsterbau" das Witzblatt „Jugend" 1906 Nr. 49.

**) Leider fiel mir nicht ein, die Schrift unmittelbar einzusenden. Inzwischen hat, wenn ich recht berichtet bin, der Kaiser von ihr u. zw. ungnädig Kenntnis genommen.

bieten. Im Parlament freilich geschieht das in herbster Art, verstimmt aber mehr, als es nützt. Der Kaiser muß überzeugt, nicht gezwungen werden. Und ich glaube, das kann nur geschehen, wenn man ihn zu einer gerechteren Beurteilung des Wesens der Kunst und dazu bringt, anzuerkennen, daß die Richtung der modernen Kunst keine willkürliche und zufällige ist, sondern, dem Zeitgeist entsprechend, notwendig so sein muß.

Wir sehen uns nun nochmals zusammenfassend diese moderne Kunst an. Ich gehe aus von Liebermann, der im Reichstag wiederholt als Hauptvertreter zitiert wurde. Er ist es tatsächlich für die Gruppe der Naturalisten Deutschlands. Liebermann begann mit der Naturwahrheit in älterer Auffassung. Er machte dann wohl dieselbe Entwicklung durch, die er in seiner Schrift über Degas (S. 16) darstellt: zuerst Manet, der ein Stück Natur gibt, durch ein Temperament gesehen; dann Degas, der wieder „Bilder" malt, Bilder, wie Liebermann sagt, in denen der Abstand eines Gegenstandes vom andern oft die Komposition macht. Das ist ganz richtig. Keine Linie, nur — wie in der Natur — Flecken von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten: echte Impressionen. Man habe nicht, wie bei Whistler, den Eindruck des Gewollten, der vorgefaßten Meinung, des Preziösen. Ich komme auf diese Wertung noch zurück.

Wie sich nun Liebermann die Malerei „als Ding an sich, von jedem Zweck genesen" denkt, das sagt er in einem Aufsatz in der Neuen Rundschau (1904, S. 372 f.) oder besser, er überläßt es dem Leser, den Kern dieser geistreichen Gedankenfolge zu fassen. Die Malerei besteht nicht in der Erfindung von Gedanken, sondern in der Erfindung der sichtbaren Form für den Gedanken. Gewiß, soweit der Maler schlechtweg in Betracht kommt, der Akademiker oder der Sezessionist, das ist einerlei; es kommt ja nur auf das Handwerk an. Liebermann braucht keine Gedanken zu erfinden, weil er zwar hinreichend Verstand für die Form hat, aber keinen Drang zum Gestalten eines Inhaltes in sich fühlt, nichts als

„Maler“ ist. Beim Künstler ist das etwas anderes. Für den ist der „Gedanke“ der zündende Funke, die Malerei lediglich Mittel zum Zweck. Es ist interessant, zuzusehen, welche Künste Liebermann spielen läßt, um das, was er malt, schließlich doch als Kunst erscheinen zu lassen. In Wirklichkeit sind seine Gemälde vorzügliche, ja bewundernswerte Experimente, wissenschaftlich wertvolle Arbeiten auf dem Gebiete der Qualitäten von Raum, Licht und Luft. Die Natur ersetzt ihm alle inhaltlichen Regungen.

Das ist nicht zufällig. Er geht von der Landschaft, bzw. dem Milieu aus. Es wird sich bei Gelegenheit zeigen lassen, daß der gotische Dom und die Landschaftsmalerei Schöpfungen desselben germanischen Geistes sind. Dieser geht nicht, wie es die Art der Griechen war, auf Masse und Gestalt aus, wie sie sich im Tempel und vor allem in der anthropomorphen Plastik manifestieren, sondern auf Raumdarstellung, Licht, Luft und Farbe. Wie im Dom begrenzter Raum, so wird in der Landschaft der unbegrenzte Raum gegeben.*) Träger dieser Entwicklung mußte schließlich die Malerei werden. Über die Niederländer und Rembrandt, die Engländer mit Gainsborough und Constable, die Franken mit Millet, geht die Entwicklung auf unseren Böcklin, der ihr Klassiker geworden ist deshalb, weil er, wie Rembrandt, in erster Linie Künstler, nicht wie Velasquez, Hals und die modernen Impressionisten in erster Linie Maler schlechtweg gewesen ist.

Wir sind uns, glaube ich, noch immer nicht klar bewußt, daß die Landschaft für die Germanen „der Gegenstand“ ist, d. h. daß wir uns in der Landschaft das eigenste Instrument unseres Empfindungsausdruckes geschaffen haben. Vor allem sollte der Kaiser darauf aufmerksam gemacht werden. Wie die Griechen und Italiener in die menschliche Gestalt, so legen wir unser Fühlen und Denken mit Vorliebe in die Landschaft,

*) Ganz im Gegensatz zum Japaner, der mit der Landschaft wie mit der Figur rein dekorativen Wirkungen, d. h. solchen ohne Raumempfinden zustrebt.

freilich mit Abstufungen, die heute noch kaum einer als zur selben Einheit gehörig erkennt. Man stelle nur einmal Böcklin und Liebermann nebeneinander! Beide gehen von demselben Gegenstand und seinen Gestalten, denen der Landschaft aus; was aber bildet der eine und was der andere daraus!

Liebermann macht in seinem Aufsatze eine Entdeckung. Um für seine Malerei ohne eigene Gedanken — wie ich es nenne, ohne Inhalt — den Titel der Kunst zu retten, nennt er das Aufstöbern neuer Variationen in den künstlerischen Qualitäten Phantasie. Natürlich vollziehe sich diese Phantasietätigkeit völlig im Künstler; sie gehe von rein sinnlichen Voraussetzungen aus. In dieser Auffassung liegt Rasse.*) Ich begreife nicht, wie solche Impressionen dann mit dem Gedanken verbunden werden, den Liebermann doch voraussetzt, wenn er ihn auch beim Maler selbst ausschließt. Ja, er wertet ihn sogar sehr hoch, denn er gesteht offen ein: „Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche an den Künstler stellt, und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu bewältigen ist, als ein Stillleben.“ Ich meine, mit diesem Zugeständnis richtet sich Liebermann eigentlich selbst.

Man bezeichnet diese „gedankenlose“ Art des rein sinnlich-instinktiven Sehens der Natur heute gern mit dem Schlagwort Impressionismus. Hugo von Tschudi, der so schwere Kämpfe für die Anerkennung dieser Richtung durchzumachen hatte, schätzt sie nicht so hoch ein wie Liebermann, wenn er meint, sie zeitige nur ein künstlerisches Hilfsmittel, sei künstlerische Tat nur in den Händen der Bahnbrecher selbst gewesen. Die Tat liegt nach Liebermann jederzeit vor darin, daß ich die Natur nicht so darstelle, wie sie wirklich ist, sondern so, wie sie mir erscheint.

---

*) Vgl. Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. LI S. 185. Man beachte auch, daß die Orientalen im allgemeinen sehr viel Phantasie haben, diese sich aber nur selten zu dem läutert, worauf es in der Kunst ankommt, zum Bedürfnis eines einfachen und klaren Ausdrucks von über die Sinnlichkeit hinweggekommenen Regungen des Gemütes.

Welch ein Sophisma; als wenn ich die Natur überhaupt anders sehen könnte! Auch Liebermann verurteilt die nackte Naturnachahmung, auch er verlangt, daß in diesen Gegenstand „Geist" gelegt werde. Was er aber damit meint, die rein sinnliche Anschauung, ist doch wohl die Qualität von Licht, Luft und Farbe selbst, d. h. handwerksmäßiges Ausdrucksmittel, nicht Inhalt, und wie Liebermann ganz richtig erkennt, mehr Malerei an sich als Kunst.

Eine andere Gruppe von Künstlern, ich nenne Ludwig von Hofmann, geht ebenfalls von den künstlerischen Qualitäten aus, stellt aber die Farbe obenan. Die Vertreter dieser Richtung sind beleidigt, wenn man in ihren Bildern einen Inhalt sucht. Man weist auf eine der Gestalten, die sie in die Landschaft gebracht haben, fragt, was sie bedeute, oder sagt selbst, was sie wohl darstellen könnte. Die entrüstete Antwort lautet, es handle sich ausschließlich um einen Farbenfleck. Auch diese Gruppe geht von der Natur aus, die Menschen, die darin vorkommen, sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern als Teile der Landschaft. Diese Art von Sezessionisten hat Absichten von wesentlich anderer Schattierung als die Naturalisten. Sie suchen durch ihre Qualitäten Reize dekorativer Art auszulösen. So sehr sie sich im persönlichen Verkehr gegen jede Deutung sträuben, schweigen sie doch verschämt, wenn Kritik und Publikum symbolistische Rätsel in ihren Bildern suchen. Ein ehrlicher Farbensymbolist, der verstorbene Whistler, wird von Liebermann abgelehnt. Als echtem Künstler waren ihm die Qualitäten Mittel zum Zweck. Er umgab seine Porträts mit Farbensymphonien, die, wie es Böcklin Lenbach gegenüber verlangt haben soll, symbolisch auf den Charakter des Dargestellten vorzubereiten hatten. Das war offen und ehrlich; bei der breiten Masse der dekorativen Maler wird das Symbolistische hineingeheimnist, um der Qualität ein Mäntelchen von Inhalt, d. h. Kunst umzuhängen.

Der Sozialdemokrat Singer gedachte mit besonderer Anerkennung einer dritten Gruppe, die Not und Elend zum

Gegenſtande wähle, „um die Wahrheit zu zeigen". Das tun tatſächlich die modernen Gelehrten des Dramas, Gerhart Hauptmann an der Spitze. Aber ſolche wiſſenſchaftlichen Analyſen ſind in der bildenden Kunſt immer nur Gegenſtand, Titel, nie der eigentliche Inhalt geweſen. Courbet malt die Landſchaft ſeiner Heimat Ornans und nimmt auch die zugehörigen Menſchen herein, Millet den Acker mit ſeinen Sklaven; das Weſentliche bleibt immer die Landſchaft, die Heimat oder Mutter Erde. Meunier, der Große, läßt als Plaſtiker natürlich dieſe Umgebung weg und nur deshalb könnten ſeine kleinen Bronzen am eheſten als einer ſozialiſtiſchen Tendenz entſprungen angeführt werden. Im allgemeinen aber ſind Not und Elend beliebte Beigaben der Landſchaft nur deshalb, weil ſie im Rahmen der Kunſt neu ſind und nach Zeitgeiſt riechen. Es iſt nicht ſelten der Mob unter den Künſtlern, der nach dieſen Broſamen greift.

Die moderne Kunſt findet m. E. vorläufig nicht die Kraft, ſich an richtige große Aufgaben heranzuwagen. Sie iſt immer noch viel zu ſehr im Entdecken neuer Qualitäten befangen, obwohl ſie, im Vollbeſitz derſelben, ruhig dazu übergehen könnte, ihre Errungenſchaften nun auch in den Dienſt der Idee zu ſtellen, d. h. ſie bei Wahrung der ſtarken, rein künſtleriſchen Impreſſion verſtandesmäßig zu einem harmoniſch geordneten Ganzen im Dienſte moderner Weltanſchauung zu vereinigen. Aber freilich, davon liegt nichts in der Zeit. Alle Welt iſt unruhig und erwartet ſehnſüchtig eine allgemein befriedigende Löſung. Die Künſtler haben inzwiſchen freie Hand. Die meiſten Modernen, Klinger vielleicht ausgenommen, mühen ſich in den Klüften und Wäldern von Qualität und Technik ab; ſie harren ahnungsvoll des Bahnbrechers, der ſie zur Höhe der Kunſt führen ſoll. Ob es ein einzelner Meiſter ſein wird wie Leonardo, Bramante, Michelangelo? Doch wohl eine einigende ſoziale Idee, die dann in der Maſſe wirkt. Ob einer der großen Sprachkundigen, ein vorahnender Prophet, nicht ſchon da war: in Böcklin?

Es ist merkwürdig, wie wenig Schule Böcklins Geist gemacht hat. Die Sezessionisten, statt diesem echtesten deutschen Meister, der alle Zeiten überragen wird, mit ganzer Seele anzuhangen und in seinem Geiste all die neuesten Errungenschaften nutzbar zu machen, trugen ihn als Reklameschild vor sich her, zersplitterten sich aber in unzählige Lager und spinnen weiter an ihren Problemen rein technischer und qualitativer Art. Liebermann hat noch den durchdringenden Verstand seiner Rasse, andere echte Sehnsucht nach dem Höchsten; aber die große Masse ist doch vom Grafen Oriola im Reichsrate richtig charakterisiert worden. Und da sich gerade diese Sorte am meisten vordrängt, die vornehm und großzügig Strebenden aber aufgesucht sein wollen, so läßt sich begreifen, wie der Kaiser von der Sezession mit Abscheu als einer Rinnsteinkunst sprechen konnte.

Aber ich fürchte, auch die besten befriedigen ihn nicht. Der Kaiser würde sich wohl längst mit weniger akademischen Kräften als Begas, Raschdorf, Werner usf. umgeben haben, wenn er nur das Gefühl hätte, daß die Jungen irgendwie seinen künstlerischen Absichten besser entsprechen könnten, als die Alten. Er geht in seinen Forderungen vom Inhalt aus; die moderne Kunst aber behandelt nichts so verächtlich, wie gerade diesen. Der Kaiser wünscht, durch klar umschriebene Gestalten zu wirken, die Sezession aber unterordnet der Mehrheit nach gerade die Gestalt allen anderen Qualitäten, besonders Licht, Luft und Farbe. Der Kaiser wünscht eine imposante Hervorhebung patriotischer Gefühle, die Moderne aber unterordnet alle derartigen Staatsnotwendigkeiten ihrem künstlerischen Eigenwillen. Sie läßt sich zu nichts gebrauchen, verlangt vielmehr, daß man sich unter ihre Sonde begebe.

Es ist wie in der modernen Frauenbewegung. Die Frauen wollen sich nicht länger dem Wink der Männer fügen; sie wollen nicht mehr das süße Joch der Abhängigkeit tragen, sondern stellen sich auf eigene Füße. Für den gewissenhaften Mann, der nach Einsichten auf Grund von Erfahrungen han-

delt, die längst hinter ihm liegen, ist dieses jugendliche Alles-besserwissenwollen eine schwere Plage. Aber der Vernünftige schweigt, weil er weiß, daß der Zwang nur verdirbt; seufzend läßt er die Quälerei über sich ergehen, in der Hoffnung, daß mit der Einsicht auch die Selbstbeschränkung zurückkehren werde. Auf dem Gebiete der Kunst liegt der Fall nicht viel anders: Es ist hergebracht, daß der Kaiser befiehlt und die Kunst gehorcht. Aber wir leben nun einmal in einer Zeit des Aufbäumens gegen alles, was sich in festen Geleisen bewegen will. Wir wollen prüfen, ob denn das wirklich so sein muß, ob denn die Geleise wirklich richtig gelegt sind. Ich meine, diesen Grübeleien sollte doch Spielraum gegönnt werden. Schroffer Widerstand macht aus dem Suchenden ohne Not einen Gegner. Der Kaiser hat gewiß recht darin, wenn er von der Kunst verlangt, daß sie von Gegenständen höherer Ordnung ausgehe; aber im Augenblick ist das nicht zu leisten und der Monarch geht zu weit, wenn er auch den Inhalt, die künstlerische Qualität und womöglich selbst die Technik vorschreiben möchte. Dafür sind freilich nur Männer zu finden, die von Anfang an Akademiker waren oder es im Laufe der Zeit geworden sind.

Wir besaßen einen Künstler von Gottes Gnaden: Böcklin. Ich möchte wissen, ob der Kaiser mit ihm etwas anzufangen gewußt hätte. Schwerlich; auch wenn der Schweizer als preußischer Patriot geboren worden wäre. Bilder voll des wärmsten Heimatgefühls, wie Böcklins „Heimkehr", sind wahrscheinlich nicht nach des Kaisers Geschmack. Was Menzel geschaffen hat, ist aus freier Wahl entstanden unter dem Einfluß einer Zeit, die dem Historischen nachging und in welcher der Zug zur Wirklichkeitsdarstellung latent lag. Wäre Menzel heute ein Junger, der Kaiser hätte aus ihm am wenigsten einen Künstler schnitzen können, der im wohlerwogenen Staatsinteresse zu schaffen imstande gewesen wäre. Die Sezession wird niemand zügeln. Sie kann sich nur selbst überwinden und wird es tun. Hoffen wir, daß der Kaiser ihr in Zeit und Einsicht vorauseilt.

Fürst und Kunst waren nie in ihrem Lebensgefühl und ihrer Leistungsfähigkeit so weit auseinander, wie jetzt in Deutschland. Während der Kaiser sich auf der Höhe fühlt und einen Michelangelo, Bernini, Paolo Veronese oder Rubens haben möchte, stecken unsere Künstler im Quattrocentro. Mit rastlosem Eifer forschen sie nach neuen Ausdrucksmitteln, wie Nietzsche sprechen sie in Aphorismen. Und wie es diesem versagt war, die Tiefe einzelner Gedanken durch künstlerische Qualität zur großen Einheit zu gestalten, so sind unsere Maler nicht imstande, die Masse einzelner Qualitäten zur Verkörperung großer Ideen in eine einzige wirkungsvolle Form zusammenzufassen. Die Folge ist, daß das Proletariat alles überwuchert und die großen Einzelerrungenschaften der Bahnbrecher dogmatisch banalisiert werden. Diese Schwäche wird anhalten, so lange die Maler blind sind für Meister von der Art Raphaels, so lange sie mit Liebermann glauben, Raphaels Werk vollende sich in der Linie, die zur akademischen Formel verflacht sei. Ich habe in meinem „Werden des Barock" zu zeigen gesucht, wer Raphael war. Was Klinger u. a. erstreben, das Großdekorative, das hat kein Geringerer als Böcklin in den Stanzen gefunden. Raphael war kein Bahnbrecher von der Art der anderen Helden seiner Zeit, wie Leonardo, Michelangelo und Bramante. Was ihn groß macht, war eben, worauf auch unsere Zeit hindrängt: das Zusammenfassen aller der wertvollen Errungenschaften in eine großzügige Einheit. Böcklin hat Raphael in der Monumentalmalerei nachstreben wollen; aber er ist tragisch gescheitert, weil er sich in den Ausdrucksmitteln vergriff. Nicht mit der menschlichen Gestalt und der Masse dürfen wir Germanen den Gipfel der Kunst zu erringen hoffen, sondern mit der Landschaft und dem Raume. Hans von Marées hat das Problem geahnt; wann wird der Held kommen, der es löst? Wann die Zeit, die ihn hervorbringt?

Register.

Schriften des Verfassers.

Über abendländische Kunst.

Die acht Handzeichnungen des Sandro Botticelli zu Dantes göttlicher Komödie im Vatikan. Berlin 1887.

Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Togographie der Stadt Rom. Wien 1888.

Die Kalenderbilder des Chronographen vom J. 354. Jahrbuch d. Kais. deutschen archäol. Instituts. Ergänzungsband I. Berlin 1888.

Studien zu Michelangelos Jugendentwicklung. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1891.

Die venetianische Kunst. Preußische Jahrbücher Bd. 78 (1895).

Studien zu Leonardos Entwicklung als Maler. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1895.

Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung. Goethe-Jahrbuch XVII (1896).

Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg 1898.

Villa Lante. Ein Ausblick in die Kunst der Renaissance. Strena Helbigiana.

Dürers Madonna vom J. 1519, sein und Holbeins Verhältnis zu Leonardo. Zeitschrift für bild. Kunst XII (1901).

Zur Komposition von Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp. Beilage der Münchener Allg. Zeitung vom 18. I. 1902.

Hat Goethe Leonardos Abendmahl richtig gedeutet? Euphorion 1902.

Anleitung zur Kunstbetrachtung in den oberen Klassen der Mittelschulen. Festschrift der K. K. Staatsoberrealschule in Brünn 1902.

Die Zukunft der Kunstwissenschaft. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung vom 9. III. 1903.

Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein Protest. Leipzig 1904.

Wissenschaft und Bildung

Religion

Moses von Prof. Dr. **K. Budde** in Marburg a. L.
Das davidische Zeitalter von Prof. Dr. **B. Baentsch** in Jena.
*Christus von Prof. Dr. **O. Holtzmann** in Gießen.
Paulus von Prof. Dr. **R. Knopf** in Marburg a. L.
Volksleben im Lande der Bibel von Prof. Dr. **Löhr** in Breslau.
Altgermanische Religionsgeschichte von Prof. Dr. **Rich. M. Meyer** in Berlin.
Die Gottesvorstellung der großen Denker von Prof. Dr. **Schwarz** in Halle.
Praktische Fragen der Theologie von Privatdoz. Lic. Dr. **Niebergall** in Heidelberg.

Philosophie

Die Weltanschauung der Gegenwart in Gegensatz und Ausgleich von Prof. Dr. **Wenzig** in Breslau.
Einführung in die Psychologie von Prof. Dr. **A. Dyroff** in Bonn.
Intelligenz und Wille von Prof. Dr. **E. Meumann** in Königsberg i. Pr.
Einführung in die Ästhetik von demselben.
Rousseau von Prof. Dr. **L. Geiger** in Berlin.

Geschichte und Geographie

Eiszeit und Urgeschichte des Menschen von Prof. Dr. **J. Pohlig** in Bonn.
Einführung in die Anthropologie von Direktor Prof. Dr. **v. Luschan** in Berlin.
*Mohammed und die Seinen von Prof. Dr. **Reckendorf** in Freiburg i. B.
Der Kampf um die Herrschaft im Mittelmeer von Privatdozent Dr. **P. Herre** in Leipzig.
Anleitung zu geographischen Beobachtungen auf Reisen von Prof. Dr. **S. Passarge** in Breslau.
Die Alpen von Privatdozent Dr. **Machacek** in Wien.

Sprache · Literatur · Kunst · Musik

*Unser Deutsch. Einführung in die Muttersprache von Geh. Rat Prof. Dr. **Kluge** in Freiburg i. B.
Die deutschen Mundarten von Prof. Dr. **O. Bremer** in Halle a. S.
Die Lehre von der Lautbildung von Prof. Dr. **L. Sütterlin** in Heidelberg.
*Der Sagenkreis der Nibelungen von Prof. Dr. **G. Holz** in Leipzig.
Die Troubadours von Privatdozent Dr. **L. Jordan** in München.
Die Romantik von Privatdozent Dr. **H. Deetjen** in Hannover.
Heinrich von Kleist von Prof. Dr. **H. Roetteken** in Würzburg.
Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts von Privatdozent Dr. **F. Schultz** in Bonn.
Lied und Musik im deutschen Studentenleben von Privatdozent Dr. **H. Abert** in Halle.
Beethoven von Prof. Dr. Freiherr **v. d. Pfordten** in München.
Meister der Renaissance von Prof. Dr. **M. Semrau** in Breslau.
Das moderne Haus und seine Innendekoration von Prof. Dr. **M. Schmid** in Aachen.

Fortsetzung auf dem Rücksatz!

* Bisher erschienen.

